أحمد عبد المعطى حجازى

ثقافة جماهيرية
أم ثقافة للجماهير؟
وأسئلة أخرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سأنتهز فرصة التفكير في تعيين رئيس جديد لهيئة قصور الثقافة، حتى أقدِّم بعض الأفكار حول نشاط هذه الهيئة الذى أصبح يحتاج إلى مراجعة متأنية يفرضها فرضًا ما طرأ على سياستنا فى كل المجالات من تطورات جوهرية، تغير بها النظام السياسى والاقتصادى، فتغيرت بالتالى وظيفة وزارة الثقافة أو تعدلت، وتغيرت معها وظيفة هذه الهيئة التابعة للوزارة كما يتضح من الاسم الذى أصبحت تحمله، فهى لم تعد هيئة للثقافة الجماهيرية كما كانت من قبل، وإنما أصبحت هيئة لقصور الثقافة وكفى.

لقد تحولت الدولة من النظام الشمولى الذى كانت تسيطر على كل شىء، إلى نظام يطلق حرية محسوبة للمبادرة الفردية، ولا يبقى للدولة إلا ما تعتقد الدولة أنه مسئولية قومية، أو ما يعجز النشاط الفردى عن النهوض به وتحمل تبعاته.

وقد تجلت هذه السياسة فى حل شركات الإنتاج السينمائى التى كانت تملكها الدولة، وتركها هذا المجال بكامله لراس المال الخاص الذى احتل مساحة واسعة أيضا فى النشاط المسرحى، وفى مجال نشر الكتب وإصدار الصحف والمجلات.

والهدف من المراجعة هنا الوصول إلى تصور منطقى واضح للحدود الفاصلة بين مايعتبر فى الثقافة نشاطا قوميا لابد أن تضمنه الدولة، وتحافظ على مستواه، وتيسر وصوله لأوسع جمهور، وما يجب تركه للمبادرة الفردية، لأنه يحتمل المغامرة، أو لأن جمهوره مضمون، أو لأنه بطبيعته لايعيش إلا فى مناخ الحرية والتنافس.

ومراجعة نشاط الهيئة العامة لقصور الثقافة عمل يفرضه من ناحية اخرى اتفاقنا جميعا على أن هذا النشاط سيظل خدمة عامة تقدمها الدولة وحدها فى مجتمع تستأثر فيه العاصمة بكل شىء، ويعجز معظم الأفراد عن تلبية حاجتهم للثقافة بوسائلهم الخاصة المحدودة أو المعدومة.

ولقد عاشت قصور الثقافة تجربة عملية حافلة، وأصبح لهاتاريخ يجب أن نستخلص منه الدروس، فقد نشات قصور الثقافة فى أوائل الستينيات، وإذن مر الآن على نشاطها مايقرب من خمس وثلاثين سنة، غطى فيها هذا النشاط كل مدن البلاد وكثيرا من قراها، فبوسعنا أن نعرف ما يتميز به جمهور الثقافة فى كل إقليم، وماثبت نجاحه من أساليب العمل، وما ثبت فشله، وما هى أسباب النجاح للمحافظة عليها وتغذيتها، وأسباب الفشل لتجنُّبها وعدم تكرارها.

يجب أن نعرف أولا ماذا أنجزته هذه القصور وهذه البيوت التى تعد بالمئات أو بالآلاف حتى الآن، ما هى الأعمال التى قدمتها، والمواهب التى اكتشفتها، والجمهور الذى علمته وثقفته.

هل أسهمت قصور الثقافة فى تنوير جمهورها، وتحصينه إزاء الفكر الظلامى المتطرف؟ هل نجحت فى تكوين رأى عام جديد يلتف حول خطط التنمية والتقدم؟

فى اعتقادى أن الواقع الملموس شاهد على العجز والتقصير.

ثم يجب أيضا أن نعرف النتائج الإيجابية والسلبية للتوسع الأفقى الكمى فى إنشاء قصور وبيوت الثقافة.

لقد قام فى كل مكان قصر أو بيت، فهل كانت الميزانية المخصصة لهذه القصور والبيوت كافية لتمويل نشاطها طول العام أم أن ميزانية كل قصر لاتكاد تكفى نشاطه إلا أياما أو أسابيع؟

الحقيقة المعروفة للجميع أن النشاط يتوقف معظم شهور السنة بسبب تفاهة الميزانية المخصصة له. وأنا شخصيا أذهب إلى مسقط رأسى بين الحين والحين، وأمر على بيت متواضع، علقت على حائط من حوائطه المطلة على الطريق لافتة مكتوب عليها «بيت الثقافة»، لكنى لم أره مرة واحدة مفتوحا، رغم أن مرورى عليه كان غالبا فى وقت العمل!

وهناك سؤال آخر يتصل بطبيعة الثقافة التى تختص هذه القصور بتقديمها للجمهور. هل هى ثقافة جماهيرية كما كانت تدل على ذلك التسمية القديمة، أم أنها ثقافة للجماهير، كما يمكن أن يدل على هذا التسمية المعدلة؟ أقصد هل هى ثقافة ذات طبيعة شعبية؟ وفيم تتمثل هذه الطبيعة؟ فى أنها تراث شعبى يتوارثه الأبناء عن الآباء والأجداد، أم فى أنها ثقافة بسيطة يسهل تلقيها وتذوقها؟ أم تتمثل هذه الشعبية فى سيرورة الإنتاج وإقبال الجماهير العريضة على تذوقه والاستمتاع به؟

إن التحول من الاسم القديم إلى الاسم الجديد يوحى بأن الهيئة لا تصنع ثقافة بمواصفات شعبية، وإنما تيسر لعامة الناس أن ينالوا نصيبهم من الإنتاج الثقافى الذى كان من قبل حكرا على أهل العواصم.

وقد يعزز هذا التفسير ماراًيناه من نشاط لهيئة قصور الثقافة فى المجالات القومية التى يقاس فيها الإنتاج الثقافى بقيمته الفنية، لا ببساطته أو قربه من عامة الناس، كما رأينا فى مهرجان الشعر الذى نظمته الهيئة قبل عامين أو ثلاثة، ودعت إليه شعراء من مختلف الأقطار العربية، وكما نرى الآن فى الإصدارات التى أصبحت تقدمها الهيئة، فهى لا تكتفى مثلا بأن تنشر الأزجال والسير الشعبية، وإنما تنشر أيضا «الحماسة» لأبى تمام، و«رسائل إخوان الصفا» فضلا عما تنشره فى السلاسل الأخرى

المتخصصة فى الشعر، والقصة، والنقد، والترجمة. ومن طريف ما يذكر فى هذا المجال أن الهيئة المصرية العامة للكتاب هى التى نشرت ديوان بيرم التونسى المكتوب بالعامية المصرية طبعا، على حين نشرت قصور الثقافة ديوان المتنبى.

وهناك جدل واسع حول هذه الإصدارات التى شهد الكثيرون بنجاحها، لكن هناك من يرى أن إصدار الكتب اختصاص للهيئة المصرية العامة للكتاب. ولست من أنصار هذا الرأى الأخير، فاختصاص الهيئة المصرية العامة للكتاب بالنشر لم يمنع المجلس الأعلى للثقافة، ولم يمنع دور الصحف من النشاط فى هذا المجال وإنما أنا مع تحديد مواصفات خاصة لما يصدر عن كل مؤسسة من مؤسسات الوزارة، بحيث لايتضارب النشاط ولايكرر بعضه بعضا، بل يدعم الوظيفة التى تضطلع بها كل مؤسسة.

والمعنى الذى يمكن استخلاصه من النشاط الراهن الذى تقوم به هيئة قصور الثقافة، هو أن الهيئة اصبحت تعتقد أنها لا يجب أن تنزل بالثقافة إلى الجماهير، وإنما عليها أن ترتفع بالجماهير إلى الثقافة. غير أن هذا مجرد استنتاج، ويجب أن نعرف من الهيئة نفسها كيف تتصور وظيفتها، وكيف تحدد طبيعة الثقافة التى تعمل على تقديمها للجماهير.

وقد يتفرع عن هذا السؤال سؤال عن تجربة القصور المتخصصة، وهى تجربة تنسب للوزير الحالى الفنان فاروق حسنى، فقد رأى أن قصور العاصمة توزع جهودها على كل أنواع النشاط الثقافى، ففى كل قصر ندوات أدبية، وعروض مسرحية وسينمائية وموسيقية وتشكيلية، وفى هذا تكرار وتعدد يحول دون الإجادة، لأن الإجادة تحتاج إلى التخصص، لاسيما فى العاصمة التى يستطيع جمهورها أن يجد فيها كل ما يحبه من ألوان النشاط الأدبى والفنى، فليس من الحكمة تجميع هذه الفنون فى كل قصر بل يجب أن يكون هناك قصر للسينما، وآخر للمسرح، وثالث للفنون التشكيلية، ورابع للموسيقى. والسؤال إذن هل نجحت هذه التجربة الجديدة؟ وفيم يتمثل هذا النجاح؟

اتمنى أن تكون هذه الأسئلة موضوعا لبحث شامل أو ندوة موسعة تنظمها الهيئة، والأفضل أن تتولاها الوزارة، لأن المراجعة المطلوبة يجب أن تضع وظيفة الهيئة فى مكانها من وظيفة الوزارة بشكل عام.

أحمد دحبور

هل كان لى؟

شجرٌ له أيد، وللأيدى عيونُ

شجرٌ سأهلكُ، حين يمسكُ بى، ويدركُ من أكونُ

ما جاء بى صيفٌ لأنضجَ فى الثمارِ،

وليس، فى الأنهار، ما يُفْضى إلى مائى،

شتائى كِسْرةٌ، ويدى على نارى،

لماذا جئتُ؟

ماذا شئتُ؟

دربى لا تطولُ،

وليس غير خطاى تحرسُ لى نهارى

لو كنتُ أعرفُ بابَ دارى
لو كان تحت يدى جدارى
لو أن راحلةً تغرِّد فى قميصى،
لاستجابَ لطير قلبى ألفُ يعقوبٍ من الكينا،
ولا نْفتحَتْ، من الشجر، العيونُ
لو كان لى ماكان لى،
لأمرتُ دربى أن تطولَ،
وربما أغريْتُ عمرى أن يطولَ،
وربما خفتُ الوصولَ،
فكيف، يا ما ليس لى، سأسيلُ فى الوادى وأبقى،
كيف ألقى هذه الأيدى التى تشقى لتمسِكَ بى،
وتُخْرجَ لى أبى من سُرَّةَ الوادى،
فتهتزَّ الغصونُ؟

ما أنتَ يا ما ليس لى؟

وأنا الذى ـ مَنْ ذا أكونُ؟

سأظنُّ لى هذا:

يداكِ إذاعتان وفى أصابعكِ المساءُ

وخرجتُ من جسدى،

فأقفالى محطمة، ومفتاحى جنُونُ

هل كنت أرقصُ؟

أم أقصُّ عليكِ آلامى فتنقصُ؟

أنتِ زيّنتِ الخواءَ لصورتى الملأى بموتى،

فالخواء هو امتلاءُ

كُلّى ديونٌ، أنفقينى تنصرفْ هذى الديونُ

ولكِ الهنيهةُ والفضاءُ

ولىَ احتمالكِ لى، وما تَسَعُ الظنونُ

ولنا سماواتٌ بتعداد الكلامِ،

تكلَّمى تولدْ سماءُ

ولربما برزَتْ مراكبُ،
تحمل الجزرَ التى سقطتْ من الأحلام فجراً،
فاستعدناها لتحرسنا الحصونُ
وستصبرين علىَّ حين تماطلُ الرؤيا،
ويدركنى العياءُ
هل كان لى هذا؟
فماذا أيقظَ الأمواتَ فجراً؟
كيف تُقْبِلُ، من صميم غبارها، أمى،
فترجعنى إلى كوخى،
وتجبلنى فأصبحُ جرةَ الفخّارِ؟
يكسرنى أبى فيهزُّ عرش النومِ؟
يُطلْقُ من رخيم ندائه، فجراً،
فتنسكبُ الصلاة ولا أكون هناكَ،
يَسْألُنى: لماذا غبتَ؟
أين هربتَ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ كنت ألاحقُ الرمان مُنْفَرِطاً على سهر الحكايةِ،

يسأل الرعيانُ عنى،

ـ كنتُ أبحثُ عن بدايةِ كوكبِ الدنيا،

وتسخرُ لعبةُ الأطفال منى:

ـ لم تكن طفلاً، ولم تلعبْ..

فتحملنى الغزالةُ من أسايَ إلى يدىْ أمى،

ـ لماذا أتركُ الدنيا لأسكن تحت دمعتكِ القريبةِ،

بينما تبكى علىَّ الزائراتُ،

وينحنى سقف حنون،

أزرعتِ لى شجراً لينبتَ فىَّ،

أم لتكون فى الدنيا سجونُ؟

شجر سأهلك حين يمسك بى ويدرك من أكونُ

لا ريب فى هذا،

يطاردنى ترابٌ كان فاكهةً وصيادينَ صاحوا:

قد قتلتَ أباكَ،

يوم نسيتَ فى الوادى، أخاكَ،

وماقتلتُ وما نسيتُ أخى،

ولكنى رأيت أخى على حجر الوصيّةِ ناشراً دمهُ،

وعَلَّمنى غرابٌ كيف أدفنهُ،

ـ لماذا يا غرابُ؟

مازال ينبض تحت نسيانى فيختلُّ الغيابُ

أرتدُّ ملتفتاً إلى صوتٍ ينادى: لستُ مَيْتًا،

لا أرى رأسَ المنادى،

بل أرى صوتى يردِّدُ: لستُ مَيْتاً،

يلتقى الصوتان فى رمَّانة غطّاسةٍ فى البحر والوادى،

ويفرطها العساكرُ فى فِناء المسلخِ

رمّانة مفروطة لم يلتقط حبّاتِها ديكٌ لساحرةٍ،

وما قفزَتْ حروفاً فى كتابِ مؤرِّخِ

هل تنتهى الدنيا إلى أُمٍّ تعنِّفنى لأقرأ ما يخبئه كتابُ؟

أحيا، بنصفى، فى الغبار،

وفى الديار، بنصفه يحيا أخى

أأنا أخى ؟

أم أنَّ آلافَ المياه تدفَّقت فى النهر؟

منذ تَصدَّعَ الوادى،

فبعضٌ فيِ الرمادِ،

وبعضهُ يجرىِ إلى لا أينَ،

والباقى ترابُ

وأنا ترابُ

أمشى وينقصنى الترابُ

وأنال نصفَ الحُبِّ حين أحبُّ،

نِصف الماء حين أعبُّ،

نِصفَ الذكرياتِ. .

فكيف نِصْفى

يبدى لىَ الدنيا، وأُخْفى؟

لو كنت أعلم أين أخطأ دربَهُ قلبى،

لصوّبتُ المسافةَ،

فاتَنى تعديلُ قلبى،

والشهودُ علىَّ.. غابوا

ماذا أغنّى؟

لستُ، فى برّيةٍ وحدى،

ويلزمنى صراخ لم تزاولْه الحناجرُ قبلُ،

ألزم دمعةً أعلى من العينينِ،

فاجعتى تليقُ بها،

ولكنى أُرابط عند رابيةٍ يحرِّفُها الضبابُ

الدمع يؤمن بى،

ويدركنى من الصدقات ما يلغى صداقاتى،

ولكن: أين. ماذا أنتَ؟

ماذا شئتَ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل ستزور قبركَ؟

أم ستقبر فيك سرَّكَ؟

أم ستحلم بالمعارك؟

ضعْ قنفذاً فى الماء واخرجْ منهُ،

فى الدنيا سواكَ،

ولن تحمِّلَنا جميلاً بانكسارِكْ

أنتَ القوىُّ إذا أتيتَ،

إذا اختفيتَ فلستَ حتى بالضعيفْ

من كلِّ جرحٍ فيكَ يندلع الغناءُ،

فهل نشيدٌ أم نزيفْ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا أغنَّى؟

ليس فى صوتى جبالٌ تستردُّ أخى من الوادى،

ولستُ بمستوى حزنى،

سيجتمع الغرابُ علىَّ،

والداعى إلىَّ،
وجيشىَ المهدورُ فىَّ،
وليس إلاّ أن يمرَّ علىَّ أعدائى..
ليكتملَ النِّصابُ

«كانوا وغابوا»
سيقول هذا سائلٌ عنا،
ولكنْ لا،

ففى الوادى سريرْ
ما نمتُ فيه، وقربَهُ حجرٌ ينزُّ،
وفوقه شجرٌ ينزُّ،
وفى الفضاء دم يطيرْ

وقتٌ وتخضُلُّ الحديقة بالندى
وقتٌ ويخضرُّ السرابُ
سيرنُّ لى جرسٌ وأفتحُ: لا يطلُّ سوى المدى
وأقولُ: بل حضرَ الصحابُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا بأسَ، أمى سوف تجرحُ بالسؤال فمى،
وتجبُر لى يدا
فأجيبُ: كم خمسين عاماً ظلَّ من عمرى؟
لماذا كلما حاولتُ عذْبَ الماءِ،
ردَّ علىَّ، فى الرملِ، العذابُ؟
رملٌ تسرَّبَ من يدىَّ..

..وهكذا وُلدَ السرابُ

أين الأسى؟ أين الصوابُ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا شأنَ لى بالعمر،
إلا أنَّ لى قلباً فضوليّا،
يعاندُ أن أموت ولم أرَ الفصلَ الأخيرْ
من أنت يا ما ليس لى؟
وأنا الذى ـ ماذا أصيرْ
كنْ لى إذنْ حتى أصيرَ،
فربما أجدُ السريرَ، وينتهى هذا الخرابُ

غزة

دار يوفو
فارس نوبل ١٩٩٧

مرة أخرى تعمد لجنة جائزة نوبل فى ستوكهولم إلى ذلك التصرف المثير للحنق، والذى لا يليق بأكبر جائزة أدبية فى عالمنا منذ مطلع هذا القرن: تجاهل الأعلام (إلا فيما ندر)وتوجيه الجائزة إلى كتاب أغمار او هم - على أحسن تقدير - محدودو القيمة. هكذا لم يظفر بالجائزة، طوال تاريخها، رجال من طبقة **تولستوى وهاردى وبروست وچويس** على حين ظفر بها كتاب متوسطو المكانة آخرهم هو الكاتب المسرحى **دار يوفو** فارس الجائزة لهذا العام.

فهو مخرج وممثل ومصمم مناظر ومهرج إلى جانب كونه أديبا. ولد عام ١٩٢٦ فى سان جيانو بمقاطعة لومبارديا. يصفه الناقد الإنجليزى مارتن سيمور سميث بأنه كتب مسرحيات خفيفة الوزن، ماركسية على نحو غامض، لاقت نجاحا داخل إيطاليا وخارجها. ومهما يكن من أمر فإنه، فى الحقيقة، فى أحسن أحواله حين يمثل مع زوجته. مسرحياته شعبية المنحى، تستخدم الهزل (الفارس) والمزاح الغليظ، ولا تخلو من مؤثرات سيريالية.

فى مقالة للناقد بيترهنزورث عن الأدب الإيطالى اليوم من كتاب دليل اكسفورد إلى الكتابة المعاصرة (١٩٩٦) يصفه بأنه من متمردى الستينيات الذين غدوا مع الزمن جزءا من المؤسسة الثقافية. لقد ازدهر المسرح الإيطالى دائما حين كان كتابه من رجال المسرح - مثل **فو** - لا من الأدباء العانشين بين الورق والقلم فى عزلة مكاتبهم. يشترك **فو** فى الكثير مع معاصره الكاتب المسرحى من ناپولي إدواردو دى فيليپو (١٩٠٠- ١٩٨٤) ولكنه يختلف عن فيليپو فى انتمائه إلى

اليسار الثورى وميله إلى أن يخرج من نطاق المسرح إلى نطاق التليفزيون أو حتى تقديم عروض لعمال المصانع فى أماكن عملهم. كان يستخدم سلاح الضحك ليسوط النظام السياسى والاجتماعى القائم فى رأيه على النفاق والعنف، وقد أفلح فى ذلك إلى الحد الذى جعل الحكومات الإيطالية تقرر فى بعض الفترات، منع تقديم مسرحياته.

وفى مسرحيته المسماة «مسرحية أسرار ملهوية» (١٩٧٣) جدد المسرح السياسى بأن جعل من المهرج الذى كان يظهر فى مسرحيات العصور الوسطى صوتًا للاحتجاج والمعارضة، كما كتب مسرحية «الموت العارض لفوضوى» (١٩٧٠) وهى قائمة على واقعة حقيقية هى موت پنيو پينلي حين كان محتجزا لدى الشرطة. ولكن المشكل فى حالة فو هو أن مسرحياته (خاصة حين كانت تقدم خارج إيطاليا) كانت تفقد اتصالها بالأحداث الجارية وتغدو مجرد هزليات صاخبة. من السهل، عند النظر إلى الوراء، أن نتجاهل أنشطته السياسية، ولكن الدافع السياسى الذى ينفخ الحرارة فى محركاته هو ما منح خير أعماله قوتها الملهوية والدرامية.

وأخيرًا أورد ما يقوله عنه كنيث ماكليش فى كتابه «فنون القرن العشرين» (١٩٨٥). ليست مسرحيات فو نصوصا أدبية نهائية: وإنما هى مجرد هياكل عظمية يكسوها الكاتب لحما وشحما من وحى الأحداث الجارية كى تغدو صالحة للعرض. إنه وفرقته يضيفون إليها إشارات إلى الواقع، وإهانات مرتجلة وردودا سريعة البديهة، والاعيب ملهوية محفوظة كالعاب الهواة والمايم، مستقاة من السيرك ومدن الملاهى. ويشتمل العرض على أغان ورقص إلى جانب الحدث الدرامى والحوار الأدبى. على أن ما يجعل منها مسرحيات وليس مجرد عروض منوعات هو فكر فو السياسى والاجتماعى الكامن وراءها. إن أسلافه هم أرسطوفان، ومهرجو البلاط، وشخصيتا بنطلون وكولومبين فى الملهاة المرتجلة أو ملهاة الفن (كوميديا دى لارتى) وهو، مثلهم، يقدم عرضا يتسم بالهجاء الساخر والسرف الملهوى.

أضفت حركات تمرد الشباب فى ١٩٦٨ على مسرح فو التزاما اجتماعيا وأخلاقيا، أما قبل ذلك فكانت مسرحياته مجرد ملاهٍ ساخرة لا ضراوة فيها: مسرحيته المسماة «جثث تختفى ونساء يتجردن من ثيابهن» (١٩٥٨) «وأى امرئ يسرق سعيد فى الحب» (١٩٦١) تتسم بفوضوية مرحة، وتُفوِّق سهاما هجوية إلى أهدافها. أما فى مسرحية "السيدة يتعين نقلها من مكانها" (١٩٦٧) فنجد مهرجين يصعدون إلى السماء ويجدونها أشبه بمدينة ولت ديزنى زاخرة بالألعاب. أما بعد ١٩٦٨ فإن انخراط فو السياسى منح سخريته الهائمة مستقرا وقاعدة. إن مسرحيته المسماة "بانتو مايم كبير مع رايات

داریوفو

وعرائس صغيرة ومتوسطة" (١٩٦٩) تبتعث قصة القديس مارى جرجس وقضائه على التنين إذ تصور مواجهة بين الشيوعية والفاشية والرأسمالية تنتهى - وهنا مكمن السخرية - بانتصار الرأسمالية المتمثلة فى فتاة حلوة. أما مسرحية «الموت العارض لفوضوى» فتثير قضايا جدية من قبيل مسئولية الشرطة، وصراع اليمين واليسار، وذلك فى عرض أشبه بعرض الدميتين بنش وچودي وهما زوجان يتبادلان الضربات على وقع ضحكات النظارة ثم يصطلحان ويسودهما الوئام. وفى إحدى مسرحياته الهزلية التى تستوحى مسرحيات الأسرار الدينية فى العصور الوسطى نرى أحد البابوات وهو بربرى محب للترف - يلتقى بالسيد المسيح وجها لوجه فى مركب طريق الآلام الذى يعبر طرقات روما فى عيد القيامة، وذلك على نحو ما صور دوستو يڤسكي فى روايته «الإخوة كارامازوف» مواجهة بين كبير محققى محاكم التفتيش ويسوع المسيح.

من العبث أن يحاول المرء وصف عروض **فو** من طريق الكلمة. فكل شىء فيها يعتمد على العرض ذاته: على التأثير الدرامى للأزياء والأغانى والحوار والاعيب الأداء. إنه ساحر عابث. وحين نراه ندرك لماذا كان ديونيزوس - رب النشوة والسكر - هو أيضا الإله الراعى للدراما. إن هزلياته لا تخلو من ملاحظات جادة عن الطبيعة البشرية وحياة الإنسان، ولا تقل فى هذا الصدد عن أى مسرح جاد. ولكن عمله «فرجة» أولا وفكر ثانيا؛ إنه جوهر ما تكونه اللدراما وما تفعله.

إن مسرحيات فو، بطريقتها المرحة الخاصة، تجسيد لنظريات المخرج الروسى ماير هولد (١٨٧٤-١٩٤٠) الذى ابتدع أسلوبا متكاملا يجمع بين فنون السيرك والكاباريه والألعاب الرياضية والرقص فضلا عن مهارات الممثلين التقليدية.

لاهنيئا لفو بالجائزة، ولا مرحبًا بقرار لجنة نوبل. قد هُنت والله هنت - ضمير الخطاب هنا موجه للجائزة، لا لمحبوبة العقاد - وإذا استمر الحال على هذا المنوال فستغدو الجائزة مزحة لا يحملها أحد على محمل الجد، وإن تخللتها بين الحين والحين اختيارات صائبة ووقوع على ما هو عظيم وجدير بالتكريم حقًا. لكنها تكون فى هذه الحالة رمية من غير رام، أو هى كذلك الممدوح الذى وصفه الشاعر العربى بأنه يمنح ويمنع لا جودًا ولا شحًا، وإنما هى بدوات من بدواته.

ماهر شفيق فريد

محمود أمين العالم

قراءة فى ديوان
ورد الفصول الأخيرة

إن قراءة آخر ديوان أبدعه شاعر كبير فى قامة محمد إبراهيم ابو سنة لا تستقيم بغير إطلالة سريعة - على الأقل - على مسيرته الشعرية منذ ديوانه الأول «قلبى وغازلة الثوب الأزرق» حتى هذا الديوان الجديد ولا أقول الأخير «ورد الفصول الأخيرة».

فمادام هناك ورد للفصول الأخيرة فهو إذن بداية مزدهرة مستأنفة بفصول جديدة من الإبداع نتوقعها لأنها من هذا الشاعر الذى لم يتوقف طوال السنوات التى تتجاوز الثلاثين عن الإضافة إلى الشعر العربى بل إلى الثقافة العربية عامة.

على أن الإطلالة أو المتابعة السريعة لمسيرته الشعرية تعود بنا بالضرورة إلى لحظة البداية التى لم تكن فى الحقيقة بداية شاعر حسب، بل بداية شعر فى المطلق، كانت لحظة تحول شاملة فى الحركة الشعرية العربية تناسجت مع لحظة تحول شاملة كذلك فى الواقع المصرى العربى فى جوانبه السياسية والاجتماعية والثقافية عامة ولهذا تكاد المساحة الشعرية بين ديوان أبو سنة الأول « قلبى وغازلة الثوب الأزرق» وديوانه الجديد هى ذاتها المساحة التاريخية الموضوعية لواقعنا المصرى العربى على أن التزامن بين المساحتين الشعرية والتاريخية لا يعنى التوافق والتراصف بينهما بقدر ما قد يعنى التجانف والتخالف.

مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات كانت بداية هذه المساحة الجديدة من التحول التاريخى والشعرى وقامت الحركة الشعرية الجديدة التى اصطلح على تسميتها بشعر التفعيلة من حيث البنية الإيقاعية والشعر الواقعى من حيث المضمون أو الدلالة وكانت هذه الحركة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انقلاباً على نسقين شعريين كانا سائدين آنذاك هما النسق الكلاسيكى أو التقليدى والنسق الرومانسى امتداداً لمدرسة أبوللو، كما كانت مرتبطة بالانتفاضات الشعبية طوال الأربعينيات التى مهّدت لثورة يوليو ٥٢، ولست بحاجة إلى مراجعة هذه المرحلة بما فيها من مبادرات شعرية إبداعية، لعل بدايتها تنتسب إلى باكثير ومن فريد ابو حديد، وإلى نازك الملائكة والسياب والبياتى، ثم أخذت تبرز هذه المدرسة على يد الشرقاوى وصلاح عبدالصبور وحجازى وغيرهم، ثم إلى جيل جديد هو جيل فاروق شوشة وأمل دنقل ومحمد إبراهيم أبوسنة ومحمد مهران السيد وعفيفى مطر.. وغيرهم. ومايزال أغلب فرسان هذه الكوكبة الطليعة يواصلون التواجد والتجديد فى الساحة الشعرية.

على أن هذه الحركة لم تكن تتّسم كما قيل ومايزال يقال بالتفعيلة الواحدة خروجاً على النمط الكلاسيكى لقصيدة البحور والبيتية المغلقة والقافية المطردة، وإنما كانت كما لاحظت آنذاك تتسم بالتعبير بالصور النامية أساساً، فضلاً عن الارتباط بشكل أو بآخر بالقضايا والقيم الوطنية والقومية والاجتماعية، واستخدام اللغة البسيطة التى كانت تقترب أحيانا من العامية، وما تتضمنه هذه اللغة من تجارب شعبية بسيطة كذلك. ولعلنا نتذكر بعض فقرات من قصيدة الشرقاوى «من أب مصرى إلى ترومان» وبعض فقرات من قصيدة عبد الصبور «وشربت شاياً فى الطريق، ورتقت نعلى» وما أكثر الأمثلة عند شعراء آخرين من أبناء هذه المرحلة. وكانت تجارب هذه الموجة الشعرية الجديدة تسعى للتحرر من الرتابة والتقريرية الكلاسيكية من ناحية، والغنائية الرومانسية من ناحية أخرى. وكانت المراحل الأولى من هذه الموجة الشعرية الجديدة يغلب عليها الاستغراق فى القضايا الوطنية والقومية والاجتماعية، كما كان يغلب عليها طابع المباشرة والجهارة الأيديولوچية والتعبوية التحريضية وعدم العناية بالتكثيف الشعرى. ولعلى فى هذه المرحلة وحتى الآن حُمِّلتُ وحدى بكل سلبياتها دون إيجابياتها .. على أن هذا حديث آخر.

وكان محمد إبراهيم ابو سنة واحدًا من طلائع هذه الحركة الشعرية الجديدة فقد استطاع أن يجمع بين كلاسيكية البنية وغنائيتها من ناحية، وبين المضامين القومية والاجتماعية والإنسانيةالعامة والخبرات الشعبية البسيطة من ناحية أخرى، وأن يحاول صياغة بنية شعرية تقوم على أساس من التسلسل الحكائى للصور الفنية والدلالات والمضامين الإنسانية، وأزعم أنه منذ ديوانه الأول وحتى هذا الديوان الجديد ظل مخلصًا لهذه الرؤية التعبيرية والدلالية ويسعى لتطويرها، وبتعبير آخر كان يحاول المزج الإبداعى بين الواقعية والغنائية. ولعل الواقعية المباشرة كانت تأخذه أحيانًا بعيدًا عن غنائيته، كما كانت الغنائية تأخذه بعيدًا عن واقعيته المباشرة، ولهذا يمكن أن نطلق على إبداعه الشعرى اسم الواقعية الغنائية..

وهكذا أعود لأبدأ من جديد مع الشاعر محمد إبراهيم ابو سنة فى ديوانه الأول «قلبى وغازلة الثوب الأزرق».

عندما تناولت ديوان ابو سنة الأول قلبى وغازلة الثوب الأزرق، من مكتبتى، تبينت للوهلة الأولى زرقة غلافه. تبينت كذلك بالمصادفة زرقة غلاف ديوانه الجديد «ورد الفصول الأخيرة». كأنما الأمر غلاف أزرق واحد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

داخله مسيرة شعرية واحدة.! قلت لنفسى أهى مصادفة خارجية تشكيلية لا علاقة لها بالشعر، أم أن للزرقة دلالة فى شعر أبو سنة منذ البداية حتى اليوم، وخاصة أن له ديوانا آخر هو «مرايا النهار البعيد»، تكاد تغلب على بعض غلافه هذه الزرقة كذلك!؟

وعندما أخذت أستعيد ألفتى بديوان «قلبى وغازلة الثوب الأزرق» وبدأت ألفتى ومعرفتى الجديدة ببقية دواوينه حتى الديوان الجديد لم يخب حدسى: حقًا، إن أغلب الألوان الأحمر والأصفر والأخضر والأسود والأبيض والأزرق متوافرة فى لوحات مسيرته الشعرية كلها، إلا أن هذه الألوان ـ فيما عدا الأزرق ـ يتعامل معها الشاعر التعامل الكنائى السائد، فالأحمر هو الشوق أو الدم والأصفر هو السلب أو الموت، والأخضر هو الربيع أو الطفولة إلى غير ذلك. أما الأزرق فيكاد أن يكون وحده اللون الشعرى، اللون الرمز، أو المتعدد الرموز وإن اجتمعت هذه الرموز على تعددها فى معنى يكاد يكون واحدًا، هو المفارقة بالمعنى الفلسفى، وهو العمق، وهو الحب فى أرق وأندر تجلياته، وهو الجمال الصافى، والحلم الغامض والحزن الكلى الكونى العميق، بل أكاد أقول الوجدان الصوفى، وهو ليس زرقة السماء بل دلادتها وهو ليس زرقة البحر بل دلالتها. ولكثرة القصائد والحكايات الريفية الحزينة، فى هذه المسيرة الشعرية كدت رأى فى الزرقة لون هذه المادة التى يعصرها الفلاحون المصريون منذ العصرالفرعونى القديم من نبات «النيلة» يصبغون بها وجوههم وأيديهم تعبيرًا عن الحزن العميق على فقيد عزيز.

إن مسيرة ابو سنة الشعرية تكاد تكون مصبوغة بعصير الأحزان العميقة الزرقاء. نجد هذا فى مختلف دواوينه باستثناء ديوان «مرايا النهار البعيد» وقد لا أجد غير مفردة زرقاء فى ديوانه الجديد، إلا أننى أستشعر الزرقة تنداح دلالتها فى كل شعره، على تنوع تجلياته وتعابيره وحكاياته وتجاربه، حتى لو لم أقراها صريحة. وأقول لنفسى: قد لا يخرج الأمر أن يكون انطباعاً ذاتيا خالصًا. ولكن ما أكثر الأمثلة، أكتفى ببعضها:

ـ الجلسات الزرقاء على شاطئ النهر.

ـ أما قلبى فسيعثر فى غابات الدفء على ثوب أزرق:

سيتم الرحلة باسم الإنسان ولن يغرق.

ـ تحققت نبوءة الطفولة الزرقاء، بأن تمر قرب دارنا السماء.

ـ أنا أبصر طفلا يحمل منديلا يسجن فيه القمر الأزرق.

ـ لو ترفع الستائر الثقيلة السوداء.

ـ عن الندى وزرقة السماء.

ـ كى يبدأ الربيع فى حدائق الشتاء.

ـ تأتين من الغيب الأزرق. من غابات الأحلام.

ـ والليل أزرق يؤرق الأحزان.

وغير ذلك من أمثلة عديدة.

إن الأزرق الذى ينداح فى قصائد هذه المسيرة الشعرية ليس دلالة معنوية أو لونية محدّدة. بل هى دلالة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعرية بل يكاد يكون النبضة الغامضة الطاغية الموحية فى الرؤية الشعرية كلها..

على أن الزرقة ليست الدلالة أو النبضة الشعرية الوحيدة فى هذه المسيرة فهناك المدينة، التى لا تقف فحسب فى مواجهة القرية فى ثنائية واضحة، بل تصبح كذلك دلالة أكبر، لها ذاتيتها الخاصة، فهناك مدن الحب، والمدن الحجرية، وهناك المدينة التى تشكل سوراً لمعنى، سلبياً كان أو إيجابياً ـ وهناك، مدينة الجمال، أو عاصمة الجمال وعاصمة الحب يوتُبْيا الحب وهناك الحب الذى يعنى الخلاص، وإن أصبح كذلك عنصرا فى ثالوث مثالى كلى هو «الحب والحرية والعدل»، وقد يصبح نقيضاً للواقع المادى المتدنّى «ما أبهظ ثمن الحب فى عصر الثلاجات». وهناك الزمن أو الزمان الذى يعبرّ فى مختلف أنحاء المسيرة الشعرية عن حال، أكثر من تعبيره عن وقت وإن استخدم أحياناً بمعنى سلبى هو السرعة التى تقلص إنسانية الإنسان «السرعة إعلان بُحّ به صوت العصر». بل يصبح الزمن نقيض الحب «ولكن يا حبى لو أن مدينتهم عشقت، لو خرجت من بين عقارب ساعتها» وهناك البحر الذى يكاد يكون مرادفا للحرية، وهناك الغربان رمز الخراب فى مواجهة النسور «النسر فى التراب والأفق للغراب»، لتزْدهرْ يا أيها الخراب» وهناك الشتاء فى مقابل الربيع، وهناك الممكن والمستحيل الممكن، وهناك الجدار الذى يواجه الرياح والقناع الذى يواجه الحقيقة والسحاب الذى يواجه التراب والدجاجة والذئب، والفجر والغروب إلى غير ذلك من الثنائيات الضدّية التى ترفض الحلول الوسطى والتى عبر الشاعر عن هذا الرفض فى قصيدة من أجمل قصائده يقول فيها.

الزمان اختلف
لم يعد يُنقذ الآن من الموت بأن نلتزم المنتصفْ

ولعل منتصف الليل فى أكثر من قصيدة أن يكون تعبيراً عن لحظة استكمال المحن وتفاقمها على أن شاعرنا استطاع أن يحقق لقاء بين ثنائية الجزئى والكلى، بين الذات والعالم دون وسيط «يا قلبى يا أرضاً أزرع فيها العالم».

وهناك مفردات أخرى، لا تحمل دلالات رمزية وغنائية بل هى أقرب إلى المفاهيم الكلية المجردة مثل غابات التاريخ، ووثائق التاريخ، وحكمتنا التاريخية ودهليز التاريخ، المجهول، والإنسان، والإنسانية، والتاريخ العادل والربيع العادل، وروح الحق وشواطئ المصادفة إلى غير ذلك. وهى مفاهيم ودلالات كلية تشكّل أركان الرؤية الإنسانية الكلية الجهيرة الصريحة فى هذه المسيرة الشعرية، والتى يعمقها ويخفف من تجريدها باستخدام العديد من أسماء الشخصيات الأسطورية الفرعونية واليونانية القديمة ذات الدلالة الرمزية الكلية.

وما أكثرها فى هذه المسيرة الشعرية.

على أنه إلى جانب هذه المفردات الغنائية منها أو الثنائية أو الكلية المجردة أو الأسطورية فهناك الكلمات العادية التى تحتشد بها الحكايات الحزينة فى القرية ومعاناة العمال الفقراء «مازالوا فى قريتنا يحكون حكايات العام الماضى ـ أو «فالعين فى الدنيا بصيرة واليدُ عما تبتغى جاءت قصيرة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هذه المفردات على تنوعها؛ من مفردات أقرب إلى الرمزية، إلى أخرى أقرب إلى المفاهيم الكلية إلى ثالثة أقرب إلى مفردات الحياة اليومية فى الريف أو فى المدينة. تتشكل الرؤية الشعرية المنسقة لهذه المسيرة الشعرية رغم تجلياتها الأسلوبية المختلفة. وهى رؤية لا تتوارى خلف أقنعة وأغطية استعارية ثقيلة معقدة، بعيدة التواصل والتوصيل، ولكنها فى الوقت نفسه لا تفتقد البنية المجازية لمفرداتها وتشكيلها الجمالى والدلالى.

ويرجع هذا ـ فى تقديرى إلى جوهر ما تعبر عنه هذه المسيرة الشعرية من هموم حادة ومتشابكة هى هموم عاطفية واجتماعية وقومية وإنسانية لا يطغى فيها التشكيل الجمالى المجازى على حرصها الرسولى على التواصل والتوصيل. ولهذا نجد غلبة الحس الجماعى فى هذه المسيرة الشعرية على الحس الذاتى حقا، إن الأنا الذاتية، تسود فى مختلف قصائد هذه المسيرة الشعرية، حتى تلك التى نعالج قضايا عامة، تبرز الأنا الذاتية فى حوار وتساؤل و معاناة خاصة، بل ما أكثر النبضات العاطفية البالغة الرقة والعذوبة والحميمة لا فى قصائد الحب وحدها، بل فى البنية الغنائية العامة لهذه المسيرة الشعرية على أن الحب فى هذه المسيرة الشعرية يكاد يكون فى باطنه هو الحب المخلِّص، الحب المحرر، الحب الحرية، الحب العدل، الحب العلاقة الإنسانية الكلية الشاملة. إن الهاجس الجماعى الكلى المجتمعى والقومى والإنسانى هو الهاجس الأغلب فى هذه المسيرة الشعرية، والذى يكاد يستبطن بعض القصائد الغنائية الذاتية الخالصة.

إن **أبوسنة** شاعر مهموم بما هو عام كلّى، فى قلب ما هو خاصٌ ذاتى، على خلاف ما قد توحى به القراءة الخارجية العابرة لشعره. إنه استبطن القضية المجتمعيّة والقوميّة والإنسانيّة داخل معجم التضاريس المادية الطبيعية أو معجم المعاناة الوجدانية الذاتية.

ولهذا فى تقديرى يكاد يغلب على بنية الكثير من قصائد هذه المسيرة الشعرية، بنية الحكاية التى لا تتبلور أو تتكثف فى أبيات قائمة بذاتها بقدر ما تتكامل فى المجرى المسترسل «للقصيدة ـ الحكاية»، التي تنتهى أحيانًا بخلاصة حكمتها الدالة، متفائلة كانت أو متشائمة، و محرّضة على اقتحام الغرابة والمستحيل.

وتكاد هذه البنية الحكائية أن تكون البديل الجمالى عن التكثيف المجازى الاستعارى. إنها استعارة ممتدة فى صور متحركة لو صح التعبير والتشخيص. ولهذا فالبنية الحكائية تتخلص من القافية شأن هذه المدرسة الشعرية الحديثة التى أشرنا إليها فى البداية، إلا أنها قد تحفظ حيانا بالقافية على نحو جزئى ومتنوع، فى أبياتها وقد تستعين بالقافية المطردة أحيانًا فى القصيدة كلها على أنها تحتفظ بأبياتها الشعرية فى بنية نحوية مكتملة فى كثير من الأحيان رغم البنية الحكائية الممتدة المسترسلة مما قد تضعف أحيانا من الاسترسال الحكائى. على أنها قد تتخذ أحيانا البنية الدائرية.

وتكاد الدلالة العامة لهذه المسيرة الشعرية، وإن تنوعت تجلياتها وأساليبها، أن تكون الإحساس بالفجيعة الشاملة، الذاتية والمجتمعية والإنسانية، التى تتمثل فى القمع والقهر والفقر والاغتراب وحدائق الشتاء والمدن الحجرية. ولكننا فى مواجهة هذا نجد التطلع إلى صخرة سيزيف التى لن تسقط أبدًا. قد نجد بيتا يقول: فبطولتنا فى هذا العصر، أن نغلق بابا تأتى منه الريح. ولكنه

أقرب إلى النقد والسخرية من الحكمة الشعبية السائدة! على أننا نجد الوردة المحاربة، وهى ليست مجرد عنوان لقصيدة، بل تكاد أن تكون - فى تقديرى - عنوانا لمدرسة أبو سنة الشعرية: إنه يحارب القتامة والهزيمة والقبح والظلم وحدائق الشتاء والمدن الحجرية بالحب، بالورود بالكرامة، بالمغامرة بالدعوة إلى اقتحام المستحيل.

يقول:

فحين تَفْتح الشجاعة الأبواب نتذوق دونما

ندم

فواكه المغامرةْ

ويقول:

قلت أحاور قلبى

ما معنى الجنة يا قلبى

قال تجول فى نفسك حتى تصل إلى

الإنسان.

وتجول فى الإنسان حتى تصل إلى وطنك.

وتجول فى وطنك حتى تصل إلى الله.

ويقول:

وقف الشاعر فى محكمة الظلم يقول.

جئت لكى أتحدث باسم الشمس.

الطالعة تنير الكون.

ويقول:

لا يُشغلنى الآن العشق

يشغلنى العتق

ويقول أخيرًا على لسان فدائى يموت:

أنا الذى خسرتُ، كسبتُ كل شىء.

والواقع أننا لو تأملنا المرحلة التاريخية الاجتماعية التى تحركت فيها هذه المسيرة الشعرية لأبو سنة منذ غازلة الشعر الأزرق عام ١٩٦٥ حتى ديوانه الجديد الصادر العام الماضى ١٩٩٦، لاستطعنا أن نقرأ فيها الأحداث الفاجعة التى وقعت لبلادنا طوال هذه السنوات بالمعجم الشعرى الخاص لـ محمد إبراهيم أبو سنة.

ويبقى أن نقف وقفة أخيرة مع ديوانه «وردة الفصول الأخيرة» ولن تطول وقفتنا معه فهذا الديوان هو امتداد متسق أمين لجوهر المسيرة الشعرية السابقة عليه وأستطيع أن نستقرئ فى هذا الديوان باللغة الشعرية الخاصة لأبو سنة وقائع مسيرتنا المصرية العربية الفاجعة كذلك فى السنوات الأخيرة من حياتنا ولعل هذا أن يكون من معنى آخر معانى عنوان هذا الديوان «ورد الفصول الأخيرة» أو شوكها لو أردنا!.

أقول منذ البداية إن هذا الديوان الجديد «ورد الفصول الأخيرة» يكاد أن يكون ديوانًا رثائيًا بكائيًا فى بنية ودلالة قصائده جميعًا باستثناء قصيدة واحدة. ولعلنا نستشعر ذلك من مجرد قراءة عناوين قصائده: فهى حوار مع الصمت. وحده الشاعر يبكى، بكائية إلي ابي فراس الحمدانى ، سؤال فى الموت إلى فؤاد كامل، لا ماء فى هذا السحاب، القمر العابر، مكابدات الكائنات الوحيدة، مملكة الكائنات العمياء - البلبل ومراياالسراب، الذئب العربى الوالغ فى الدم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أماالقصيدة الوحيدة المستثناة فهى «رجل وحيد يضحك فى الليل».

القصيدة الأولى المعنونة «حوار مع الصمت» ليست قصيدة حوارية، بل هى قصيدة تساؤلية مع الموت لا مع الصمت أو إن شاء مع صمت الحياة النهائى والتساؤل يكاد يكون الصيغة المهيمنة على أغلب قصائد هذا الديوان. هكذا تبدأ القصيدة الأولى: حوار مع الصمت: هل له أن يكلم ورد الفصول االخيرة عن موعد لم يحن» إنه تساؤل عن مدى القدرة على مراجعة النفس، عما كان، وما لم يكن. عن هزائمه، عما فقده من أصدقاء، إذ لم يبق يجاوره إلا الغبار الذى يتخلف بعد رحيل الجياد الأخيرة.. وهكذا تكاد تتوقف الرحلة إلى المستقبل، ولا يبقى إلا غبار الذكريات. ولهذا لا تتحرك بقايا الحلم فى قصيدة «وحده الشاعر يبكى» من الفجر الرمادى إلى الصباح الأبيض كما هو الشأن عادة وإنما من الفجر الرمادى إلى الليل أى أخذ الحلم يتحول إلى ذكريات! إن لم يكن إلى كابوس و إلى إحساس بالذل. وفى قصيدة «قالت الريح» نعود إلى التساؤل: «هل ترى يرجع البحر بعض لالئ أيامنا». ولكن كيف؟ «وشمسنا فى الزوال والأسي فى اكتمال؟ وتمتلئ بقية القصيدة بالنهار الغارق فى الظلام وبالزمان الكسيح ورماد الأفول. وفى بكائية إلى ابى فراس فى محنته، فى هزيمته، و بالأحرى فى «محنة وهزيمة عصريهما عصر **ابى فراس** نستشعر ابا فراس وعصرنا. وكلاهما يتطلع إلى خلاص «فى قمر الكتابة حتى تطلع فى فضاء القلب أزهار الغرابة» كان ابو فراس يبنى مدينته الجميلة بين أضلاع القصيدة. ولكن «زمرة الشعراء فوق أرائك الذل المنافق أخذوا ينعقون كالغربان فوق تاريخ مهان». إنها مأساة الشعر ومأساة العصر معا! وفى قصيدة «سؤال إلى الموت» حوار مع فؤاد كامل ينتهى إلى ما تنتهى إليه دائما بعض القصائد القديمة بدعوة الخلاص بالحب. «أحبوا .. أحبوا إلى ذروة المستحيل، ولا تتركوا الحقد يأكل أيامكم ثم يلفظكم للتراب البليد» وفى قصيدة «لاماء فى هذا السحاب» أو بتعبير آخر «لا ورد فى هذا الربيع»، فلقد «مضى دور الشباب». وفى قصيدة «القمر العابر» نعانى نفس الإحساس بجفاف الحياة «يا ضيعة الرمل يشكو غيبة السحب» وفى «مكابدات الكائنات الوحيدة» تتجمع فى جرحك كلُّ الأيام الماضية، وتنزف تنزف، لا يلقى جرحك أحداً يسعفه» وفى «مملكة الآلهة العمياء قراصنة العصر، القتلة المنذورون لهذا العصر» نقرأ لافتة على ناصية الطرق المأجورة، فكل شئ أصبح مأجوراً «فليخرج كل العشاق إلى الصحراء، يتبعهم كل الشعراء، لكى ينتصب السيف مع الدولار، أميرين بمملكة يسقط فيها الحب صريعاً ألم تصبح ليلى قيس عشقنا التراثي عارية فى ماخور! وفى قصيدة «البلبل ومرايا السراب». يقف بلبل العذاب عند باب الغروب يترصده الغراب الذى يملأ الأفق،ورسرعان ما يغيب البلبل فى التراب! أما قصيدة «الذئب الصربى» الوالغ فى الدم فهو رادوفان الذئب الصربى المسعور كما تقول القصيدة الذى يكتب «فوق جدار القرن العشرين وثيقة عار الإنسان». ولكن من المنتصر مع ذلك: «هل جيشه أم البسنيون المقهورون المسكونون بروح الحق»؟ مهما كانت إجابة الواقع. فسيجيء كما تقول القصيدة «ربيع عادل، وسينتصر الذئب على الإنسان». إنها الرؤية المستقبلية المتفائلة التى تطالعنا دائماً فى نهاية العديد من القصائد طوال المسيرة الشعرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتبقى أخيرًا القصيدة الوحيدة فى هذا الديوان التى تخوض معركة الحرية، لا بالحب، وإنما بالضحك، رجل وحيد يضحك ليقاتل وحشته ويسعى لقلقلة صخرة بما يوحى بأنه سيزيف جديد. ويأتى الليل مع امرأة أفعى لتبدأ معركة الحياة والموت. الرجل يشعر بالكون يموت بداخله مختنقا وإذا بضحك مجنون يتفجّر من جوانبه. بل يصبح الضحك حقيقة أونطولوجية، يتفجّر من الأشياء نفسها بل تصبح وجه الشمس البيضاء».

وهذه القصيدة هى آخر القصائد التى كتبها الشاعر فى هذا الديوان وإن لم تكن آخر قصائد الديوان، على أنها جديرة بذلك. إنها تعبر عن رمز عميق من التحرر الذى ينطلق داخل الإنسان، فالتحرر لا يتحقق كما تصوره فى البداية هذا الرجل الوحيد بامرأة حانية، أو صديق أو جدار أو بحّار ليس له شطآن. بل بهذا الفعل الساخر الحى الذى ينفجر من الداخل فيفر الليل وتتراجع الأفعى ويتحقق به التحرر من الداخل ويتحرر الخارج أيضًا.

ولا يختلف هذا الديوان كما رأينا عن بقية الدواوين السابقة من حيث بنيته الفنية الحكائية أو رؤيته الدلالية الإنسانية وإن تميز فى تقديرى ببروز الطابع الذاتى وارتفاع مستوى الإيقاع الغنائى النغمى ربما لكثرة القصائد ذات البنية التقليدية والتقنية المطردة أو الجزئية. لكن برغم بروز الطابع الذاتى فى هذا الديوان، فإن الدلالة العامة لبكائيته الطاغية، ليست بكائية ذاتية بقدر ما هى بكائية على هذا العصر الرجيم، الذى يذكرنا ببودلير، وعلى مشاهد الجحيم فيه التى تكاد توحى بفصل «فى الجحيم» لرامبو.

على أنه برغم أن التعبير بالصور فى هذا الديوان أكثر كثافة وتطورًا، إلا أنه لم يكن موفقا فى بعض القصائد ففى قصيدة (البلبل ومرايا السراب) نقرأ «بلبل من عذاب عند باب الغروب والغراب يملأ الأفق ويقبل محتشدا بالحراب». ما أظن أن صورة الغراب مهما كان حجم الرمز الذى يمثله تستقيم مع «أن يقبل محتشدًا بالحراب»، ما لم يكن الأمر هو الحرص على القافية!

أما قصيدة «الذئب الصربى» فبرغم القيم الإنسانية لموضوعها فهى على جانب كبير من النثرية والمباشرة والخطابية.

إن هذا الديوان الجديد هو امتداد أكثر تكثيفا فى أغلب قصائده للمسيرة الشعرية المتصلة للشاعر محمد إبراهيم ابو سنة، وهو يكشف عن الإنسان فى هذه المسيرة عن إخلاصها الدائم لأدواتها الفنية الجميلة الناعمة، ورؤيتها الدلالية المجتمعية والشعبية والإنسانية، الرافض لكل ما هو متخلف مسيطر قبيح، وهو إدانة جمالية ودلالية شجاعة للواقع السائد. إلا أن غلبة التعبير عما هو عام وكلى بشكل يكاد يكون مباشرًا فى بعض الأحيان فضلاً عن الثبات النسبى للمعجم الشعرى لهذه المسيرة الشعرية، يضعف من ألقها الشعرى ولعله يضفى غلالة من الرتابة الجمالية والدلالية عليها أحيانًا برغم أن فى بعض المقطوعات الشعرية دعوة رسولية حارة تحريضية متكررة للمجازفة:

مثل :

البحر موعدنا وشاطئنا عواصفْ
جازفْ . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومثل :-

إننى قادم من دموُع الحقول
للرفاق الحيارى أقول
مارسوا المستحيل . . مارسوا المستحيل

إن شاطئ العواصف، والمجازفة وممارسة المستحيل لا تقف فى الشعر عند حدود الرؤى الدلالية فحسب، بل تتعلق كذلك بالاقتحامات التشكيلية والجمالية الجديدة بشرط صدقها وضرورتها..

إن ابوسنة شاعر شارك فى حركة الحداثة الشعرية منذ بدايتها .. وهو يعيش عصره، يتكلم لغته ويعانى همومه ويعبر عنها بجماليات شعره، ورؤيته الدلالية لها. ولهذا أتساءل معه أخيرًا بروح الصدق وإرادة المعرفة .. أين «الحداثة اليوم» وكيف: ألم تتحول الحداثة إلى ما يشبه الكلاسيكية الجديدة التى أخذت تعيد إنتاج ذاتها؟ أو إلى ما يشبه الرومانسية الجديدة الخالية من الرعشة الرومانسية نفسها. هل هى قضية شعر أم قضية واقع؟. أم قضية واحدة تجمع بينهما فى محنة واحدة؟! ألا يحتاج الأمر إلى مثل هذه الضحكة التى انطلقت من رجُله الوحيد تحرر الذات وتجدد القيم وتغير العالم . كيف؟ وأصدق محبتى وعمق تقديرى للشاعر والإنسان محمد إبراهيم ابو سنة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوزان أبو رية

الأغنياء الجدد يفرضون ذوقهم

تعتبر ظاهرة الحراك الاجتماعى من الظواهر المهمة التى يشهدها المجتمع المصرى فى الوقت الحاضر، حيث ترتبط بهذه الظاهرة عدة ظواهر اجتماعية أخرى لعل اهمها التغير فى المستويات الاقتصادية والتعليمية والثقافية والاجتماعية. ويعتبر الحراك الاجتماعى سمة من السمات الدينامية التى يتصف بها المجتمع مهما تباينت مستوياته الحضارية من التخلف والتقدم، وهى ظاهرة من أكثر الظواهر تعبيراً عن مدى انفتاح البناء الاجتماعى، والذى يعكس بدوره طائفة من الظواهر ترتبط ارتباطًا وثيقًا ببناء المجتمع ونظمه وثقافته. هناك شكلان للحراك الاجتماعى داخل الجيل الواحد.

ونعنى بالحراك الاجتماعى الحركة التى تحدث فى داخل البناء الاجتماعى بمعنى تغيير الوضع الاجتماعى سواء بالنسبة للفرد أو لجماعة أو لفئة اجتماعية معينة. فالحراك الاجتماعى عملية اجتماعية ينتقل من خلالها الفرد أو الجماعة من وضع اجتماعى معين إلى وضع آخر، وقد يكون التنقل افقيًا فى حالة انتقال فرد إلى مرتبة من المكانة نفسها.

ويعد الحراك الاجتماعى المظهر الدينامى للتدرج الطبقى، وبعبارة أخرى هو حركة الأفراد أو الجماعات من وضع اجتماعى معين إلى وضع اجتماعى آخر وانتقال السمات الثقافية بين الأفراد والجماعات، وهو نوع من التغير الاجتماعى الذى يصيب الأفراد فى وضعهم الاجتماعى Social Position وقد يكون هذا التغير إلى أعلى أو إلى أسفل وهو نوع من الانقلاب فى الطبقات الاجتماعية والسلم الاجتماعى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هذه المقدمة نستخلص أن أهم ما طرأ على المجتمع المصرى من تحولات فى الاقتصاد والحياة الاجتماعية والسياسية فى المناخ الثقافى، كان له أكبر الأثر فى الارتفاع الكبير فى معدل الحراك الاجتماعى، وقد ساهمت سياسة الانفتاح والهجرة إلى جانب آليات أخرى كالتعليم والملكية وغيرها فى الإسراع بهذا العمل.

ففى فترة ما بعد ثورة ١٩٥٢ وبعد الإجراءات التى اتخذتها الثورة وتطبيق القرارات الاشتراكية ومجانية التعليم أدى هذا كله إلى انهيار الحواجز الطبقية وتحقيق سيولة حراكية. ويظهر ذلك على شريحة الآباء من العمال بعد التأثر بموجة رواج العمل الحرفى حيث طرأت عليهم تغيرات فى مستوى الدخول والمركز الاجتماعى، مما ساهم فى صعودهم على السلم الطبقى الاجتماعى والاقتصادى بوضوح لدى جيل الأبناء وبعد الانفتاح الاقتصادى وترك الباب مفتوحًا أمام المبادرات الفردية، سواء كانت محلية أم أجنبية، وعودة الرأسمالية إلى حلبة الاقتصاد المصرى فإن معدلات الحراك الاجتماعى قد ظلت مستمرة، وإن أخذت شكلاً مغايرًا، فآليات الحراك التى أثرت بقوة خلال السبعينيات حلت محلها ميكانيزمات جديدة فى الثمانينيات، وجاءت سنوات التسعينيات لتؤكد ظهور الطبقات الجديدة بقوة، فهناك من حققوا حراكهم بالسفر إلى الدول النفطية أو أعمال السمسرة أو العمالة فى البنوك أو الشركات الأجنبية، أو رجال الأعمال الذين حققوا طفرة فى إقامة الصناعات الجديدة وغيرها من قنوات الحراك التى أدت إلى تحسين فى المركز الاقتصادى ونجد أن الذين حققوا حراكًا اجتماعيًا من خلال التعليم والمهنة، لم يحققوا معدلات للدخول كالحرفيين الأميين.

وهكذا حدث تغيير فى البناء الطبقى فى مصر فى التسعينيات، وظهرت على السطح طبقات جديدة نحاول إجمالها فى ثلاث طبقات هى:

١ ـ طبقة الفنيين والعمال الحرفيين.

٢ ـ طبقة الأغنياء الجدد من رجال الأعمال والوزراء والتجار والفنانين وذوى المهن الرفيعة الأصول العريقة.

٣ ـ طبقة جديدة من البرجوازيين المصريين كونوا ثرواتهم من عملهم فى الدول العربية والأجنبية، وتجار المخدرات الذين يطلق عليهم طبقة (حديثى النعمة) وبمعنى أدق (نوفوريش Nouveux Rich).

نتيجة تلك الظروف والمعطيات حدث تغير واضح فى البناء الطبقى فى المجتمع المصرى استطاع الحراكيون من الأبناء والصاعدون من الطبقات الوسطى والدنيا أن يقودوا هذا التغير، وأن يغيروا فى التسلسل الطبقى، بل فى المنزلة أو المكانة الاجتماعية واستطاع العمال بعد موجة رواج العمل الحرفى فى منتصف السبعينيات أن يصعدوا سريعًا بحراك صاعد أفقيًا ليغيروا من ترتيب البناء الطبقى فى المجتمع المصرى، ويحدثوا آثارًا بعيدة فى السلوك الاقتصادى والاجتماعى والسياسى العام، إذ تمسكوا بامتلاك رموز الصعود الاجتماعى، لتأكيد انتمائهم للعالم الطبقى الجديد، وارتفاع مستوى دخولهم، ودرجة إنفاقهم إلى حد يسمح لهم بمنافسة الطبقات الوسطى والعليا فى نمط معيشتهم.

ولمحاولة تصنيف تلك الطبقات الجديدة لابد من تحديد المفهوم العلمى للطبقات الاجتماعية.

الطبقات الاجتماعية:

مفهوم الطبقة الاجتماعية له معنيان: معنى عام ومعنى خاص، فالطبقة الاجتماعية بالمعنى العام تدل على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طائفة أو فئة، أو صنف من أفراد المجتمع تجمع بينهم بعض الصفات والخصائص، وتجعل أناسًا معينين ذوى وضعية متشابهة فى ميدان أو أكثر من ميادين الحياة. الأمر الذى ينتج عن بعض التقارب فى سلوكهم، ونمط معيشتهم وضروب تفكيرهم وعاداتهم، كما يقوم بينهم نوع من الشعور الجمعى المشترك، كطبقة رجال الدين، وطبقة رجال الفكر، وطبقة الوجهاء والأشراف ، وطبقة الأغنياء وطبقة الفقراء.

أما فى المعنى الخاص وهو المعنى الاصطلاحى، فإن الطبقة الاجتماعية عبارة عن ـ صنف من الناس ـ علاوة على اشتراكهم فى عدد من الخصائص والصفات، يقوم بينهم كمجموعة، علاقات خاصة، وهى اقتصادية، تعمل غالبًا على خلق نوع من الشعور المشترك بأن هذه المجتمعات الاجتماعية ذات مصالح مشتركة.

ومن الملاحظ أنه لكى تكون هناك طبقة لا يكفى فقط أن يعيش عدد كثير من الناس بطريقة متشابهة يمارسون عملاً متماثلاً، بل يجب أن يكون هؤلاء الناس على علاقات دائمة فيما بينهم ويشكلون وحدة، باكتشافهم فى أن واحد المشاركة مع بعضهم والمقارنة مع الفئات الأخرى فالطبقة لا توجد فقط عندما توجد سمات مشتركة بين ملايين من الأفراد.

والطبقة الاجتماعية بهذا المعنى هى من تلك المفاهيم التى يدور حولها جدال ونقاش كبيران. وإذا كان المجتمع يسلم بوجود طبقات فى المجتمع فإن تحديد نوعية هذه الطبقات والأسس التى تقوم عليها، والأدوار التى تلعبها الاعتبارات التى تمكن من الحكم بأن هذا الفرد أو ذاك ينتمى إلى طبقة معينة دون أخرى، كل ذلك محل خلافات ومناقشات واسعة ومتشعبة، وتعتمد على الاجتهادات الشخصية الرؤية الخاصة.

أولاً بالنسبة لطبقة العمال الفنيين:

هناك تساؤل مهم: هل تأثرت كافة جماهير العمال بموجة الرواج الحرفى خارج المصنع؟

إن موجة رواج العمل الحرفى كان لها أكبر الأثر فى حياة العمال: لقد أصاب هذا الرواج أول ما أصاب الشعور بالرضا لدى العمال، والشعور بالتفوق والامتياز بما حققوه، ونستطيع أن نلمس ذلك بوضوح فى أحاديثهم وملابسهم وأوجه الإنفاق ولكن ذلك كان له أكبر الأثر على العامل الحرفى، خاصة العمال المهرة الذين يعملون فى الصناعات الثقيلة، لاسيما فى (الصهر ـ السباكة ـ ميكانيكا ـ نجارة ـ حدادة ـ كهرباء). وكلما كانت العملية الإنتاجية معقدة ومجهدة، كان العامل أكثر مهارة وأكثر دخلاً وحراكًا اجتماعيًا.. لماذا؟

داخل المصنع :

استطاع العمال أن يحتلوا مركزًا مرموقًا داخل الأقسام المعقدة فى المصانع، والتى تحتاج لمجهود عضلى وفنى. ونجد أن دخول تلك الفئات أعلى من بعض المهندسين العاملين بنفس الأقسام الهندسية لأن العامل المدرب الكفء من الصعب جدًا الحصول على شخص موازٍ له فى الكفاءة، بينما المهندس خريج الجامعة أصبح أكثر توافرًا من العامل الفنى والمسألة تخضع لقانون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العرض والطلب مما اكسب هذا العامل شعوراً بالتفوق والتميز والتفاخر وشعوراً بالرضا النفسى والزهو فى الوقت نفسه مما اكسبهم ثقة وسعادة بما وصلوا إليه نتيجة للعمل والجهد والعرق، مع خطورة أعمالهم الشاقة جداً.

خارج المصنع :

نجد أن ٧٥٪ من العمال خاصة المهرة منهم لديهم أعمال خاصة خارج المصانع ويمتلك أغلبهم ورش حدادة ونجارة وصهر ونسبة كبيرة منهم يملكون محلات للسباكة أو الميكانيكا ومخارط للخرط ويعمل الباقى بالقطعة فى المنازل (سباك ـ نجار) ويتم ذلك بسرعة ونشاط وحماسة، ومن الواضح جداً لأى شاهد عيان أن هؤلاء العمال يعملون على هذا النحو كى يزيدوا من مكاسبهم المادية ويرفعوا من مكانتهم الاجتماعية فهذه الحماسة فى العمل والسعى المستمر لزيادة دخولهم والثقة فى أنفسهم، قلما نجدها للأسف فى الموظف البسيط أو فى الطبقات الوسطى من البناء الطبقى، وهى طبقة الموظفين والجامعيين، مما أحدث هذا التغير فانقلب الميزان الاجتماعى وارتفعت مكانة العمال المهرة من الطبقة الدنيا إلى طبقة أعلى من صغار الموظفين، هذا من ناحية الدخل والاستهلاك، ومن ناحية بعض المظاهر الاجتماعية الأخرى، خاصة الرضا والإشباع النفسى والمصاهرة والتزواج.

ففى التزاوج أصبح من المألوف أن العامل الفنى (سباك ـ نجار ـ حداد.. إلخ) أكثر قبولاً عند التقدم للزواج من أية أسرة متوسطة، ويستطيع الزواج بسهولة وترحاب نظراً لارتفاع دخله وشعوره بالثقة والنجاح، واستطاعته توفير مطالب الزواج من مسكن وخلافه بسهولة، عكس الموظف المثقف الكادح قليل الدخل والحاصل على الشهادات العليا. انقلب ميزان ومعيار المفاضلة وأصبح الدخل والعامل المادى يشكلان الفيصل فى القبول عند الزواج والمصاهرة لأسرة أية فتاة متوسطة مهما كانت متعلمة، مما يدفعنا هنا أن نسأل:

هل أدى ارتفاع دخول هذه الفئات إلى ارتفاع مكانتها الاجتماعية ؟!

إن ارتفاع مستوى دخول العمال ارتفاعاً كبيراً إلى حد يسمح لهم بمنافسة الطبقات المتوسطة والعليا فى نمط معيشتهم أدى إلى تبنى توجهات تتفق ورقيهم الاجتماعى فهم يحاولون جاهدين تدعيم مكاناتهم الاجتماعية، وذلك ليس عن طريق التعليم أو أى شىء آخر وإنما عن طريق الشعور بأن المنزلة والمكانة الاجتماعية ممكن اكتسابها عن طريق ارتفاع دخولهم وارتفاع إنفاقهم، واستطاعتهم تحقيق أحلامهم بسرعة أكبر من المواطن العادى كل هذا رفع من مكانتهم الاجتماعية لأن معيار المكانة الاجتماعية فى حد ذاته أصابه نوع من الاهتزاز نظراً لتغير الأوضاع الاجتماعية الطبقية ودخول معايير أخرى فى المفاضلة. وتغير أنماط ومعتقدات الجماهير ونستطيع أن نلمس ذلك بوضوح فى العروض المسرحية والسينمائية التى أصبحت ترضى أذواق الطبقة العريضة من العمال القادرين على الحضور ودفع ثمن التذاكر الباهظة الأثمان حتى الأغانى سارت وراء موجة رواج العمل الحرفى واهتم القائمون بها على إرضاء ذوق تلك الطبقة العريضة والقادرة من مجتمعنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثانيا: طبقة الأغنياء الجديدة:

وتكونت بعد الانفتاح الاقتصادى فى السبعينيات ووصلت إلى أوج قوتها فى التسعينيات، وقوامها رجال الأعمال ورجال السمسرة والبنوك، والاقتصاديون والتجار وأثرياء العاملين بدول الخليج ومشاهير الفنانين، بالإضافة للعائلات الأرستقراطية القديمة وأغنياء الحرب، وهى مزيج غريب غير متجانس من أفراد لا يجمع بينهم غير وفرة المال، والميل إلى فاجر الإنفاق، طبقة يحكم أفرادها مصالح مشتركة واهتمامات مشتركة، وأصبح بينهم علاقات مصاهرة وأنساب وتحاول طبقة الصفوة الغنية وطبقة الأغنياء الجدد تكريس السلطة (بمعناها الرمزى المهيمن) من خلال سيطرتها الإعلامية والثقافية والدينية، لإشاعة الرضاء بالأمر الواقع وقبول التفاوت والتناقض، على أنه تفاوت طبيعى مقدر. ويعيش أثرياء تلك الطبقة على ضفة من ضفاف نهر النيل بثرائهم وطرق إنفاقهم المبالغ فيها وعلى الضفة المقابلة ملايين الفقراء الذين يعيشون فى المكان نفسه ويتنفسون الهواء نفسه ولأن أولئك محرومون من كل شىء، ينفتح باب النقاش من تلقاء نفسه حول مدى حرية طبقة الأثرياء فى إنفاقها أموالها هكذا وبكل سفه.. هل هم أحرار تماما؟! أم ينبغى أن يخضعوا لقيود يفرضها أبسط مبدأ إنسانى بعيداً عن الأوطان والديانات... إنهم يستفزون الناس البسطاء ويتحدون مشاعرهم فى وقت زادت فيه فداحة الأزمة وثقلت الهموم على الاكتاف. أمامنا الآن طبقة جديدة من أغنى أغنياء مصر لا يعرفون شيئًا عن الواقع المصرى، طبقة أغلب أعضائها لا تمت إلى الأرستقراطية بصلة ولا تتحلى بأية فضيلة من فضائل الأرستقراطية القديمة، ولا فضائل العائلات القديمة التى كانت شريحة رأسمالية ذكية تضيف بعداً اجتماعيًا للنشاط الرأسمالى فتنفق بعض أموالها فى إقامة مشروعات تخدم المجتمع، وهو دور عرفته مصر منذ أيام طلعت حرب. لكن من نراهم الآن هم فئة مختلفة وغير واعية، ولا يدركون حقيقة الدور الرأسمالى ولا يهتمون بتكوين جذور لهم فى المجتمع، ويسقطون بسرعة، وهم أشبه بالمغامرين الباحثين عن ربح سريع، ولا يجمعهم إلا الشره للثروات.

المشكلة الأساسية الآن هى فى السلوكيات وهى سلوكيات مبالغ فيها وليس فيها أمر وسط، خاصة عند أهل المال من المستجدين على الثروات المجنونة، وأولاد الذوات الذين كانوا معروفين بالتحفظ وعدم الاختلاط المفتوح أصابتهم العدوى للأسف، و (المنظرة المستفزة) لم يعد يختلف فيها المحدثون أو الأقدمون من أهل المال، يستوى فى ذلك تاجر الخردة وأباطرة وكالة البلح وبعض الأسماء ممن يلقبون برجال الأعمال. المهم هو درجة الإنفاق ونوعيته والتباهى به. اختلفت عملية الاقتناء للأشياء ودخل فيها معيار التباهى.

ولكننا لا ننكر أن من بين طبقة الأغنياء الجدد، بعض رجال الأعمال البارزين الوطنيين الذين أقاموا وأنشأوا صناعات وطنية قومية فى المناطق الصناعية الجديدة، وتوظف هذه المصانع الآلاف من العمال والفنيين، مما يدعم الكيان الاقتصادى الوطنى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثالثًا: طبقة البرجوازيين المصريين من الأغنياء وحديثى النعمة:

أمامنا الآن طبقة جديدة من الأفراد قوامها عائلات مصرية من البرجوازيين الذين كونوا ثرواتهم من عملهم بالدول العربية وبعض الدول الأجنبية، وهذه الطبقة جديدة لم يعرف تاريخ مصر مثيلاً لها من قبل.. يطلق سائر المصريين عليهم اسم (حديثى النعمة Nouveaux Riche) أفرادها ينتمون إلى أسر لا هى بالعريقة ولا بالفنية ولا بالمثقفة وبالنظر إلى هؤلاء نجد أنه لم تتح لهم الفرصة أبدًا للاتصال بالطبقة العليا من المصريين، أو الاندماج معها، ولا تتحرك فى الأوساط الراقية.. فقد كان من الطبيعى أن يتسم سلوكهم بقدر من الغلظة والفجاجة، وقدر أكبر من الخيلاء اللا مألوفة من (حديثى النعمة) الذين أفلحوا فى تكوين ثروات، وعادوا مصممين على قطع صلتهم النهائية بماضيهم التعس وطبقاتهم الفقيرة أو المتوسطة على ألا يعودوا فى بلادهم إلى مركزهم الاجتماعى التافه القديم، وألا يقبلوا أن تنظر إليهم الطبقات الأعلى نظره استعلاء أو استخفاف.

لقد أظهر أفراد هذه الطبقة همة عظيمة فى عملهم بالدول الخليجية، وتحملوا فى جلد وصبر عظيمين مشاق الغربة ورهانات أصحاب العمل .. وأسهموا إسهامًا عظيمًا فى تقليص مشكلات مصر الاقتصادية، وجلبوا إليها كنزًا من العملات الصعبة. غير أنهم فى بلدهم مصر لم تتح لهم الفرصة بعد عودتهم لإظهار الجوانب الإيجابية منهم ليقدموا خدمات مماثلة لما قدموه من الخدمات فى الدول العربية.

لقد طفوا الآن على سطح مجتمعهم بعد خمول ، وشرعوا يتبجحون بالإنفاق الوقح من الثروات العريضة التى كونوها لأنفسهم. لقد غدا المال ينساب انسيابًا بين أيديهم، وانحصر همهم فى أن ينفقوا ويأكلوا ويلبسوا، ويطعموا أولادهم ما كانوا محرومين منه فى السابق. الكثيرون من رجالهم يرتدون الجلاليب البيضاء، والغالبية العظمى من النساء ترتدى الحجاب أو النقاب، وينزلن إلى البحر بكامل ملابسهن، يملأون الشوارع بصخب حاملين معهم أجهزة الراديو أو التسجيل، ويديرونها صاخبة مدوية، فقد أصبحت الضوضاء شرطًا من شروط المتعة لدى تلك الطبقة، غير أن افتقارهم إلى الأصالة، وإلى مايؤهلهم ثقافيًا أو اجتماعيًا لمخالطة أفراد الطبقة العليا أو المثقفين والطبقة الوسطى، جعلهم يميلون إلى أن يظهروا للملأ وبأسلوب سافر فج، الميزة التى يتمتعون بها، وهى المال، وهم حيثما يذهبون سرعان ما تنشب بينهم وبين أصحاب الثروات غير الخليجية وأبناء البيوتات العريقة، نار عداوة شبيهة بتلك التى كانت فى الماضى تستعر بين العائلات الأرستقراطية المصرية وأغنياء الحرب، هذه الكراهية للطبقة العليا، بل للانتيلجينيسيا - والفنانين - والمثقفين، هى أبرز ما يميز هؤلاء (النوفوريش) وستظل هذه الكراهية قائمة مادام أفرادها يستشعرون الحقد، إذ لا يتمتعون فى الحياة الاجتماعية المصرية بمكانة تتناسب مع قدر ثرواتهم.

فى الجهة المقابلة نجد أفراد الطبقة العليا والأغنياء الجدد والصفوة، يمقتون تلك الطبقة من العائدين من دول الخليج، خاصة للاشمئزاز من عاداتهم وسلوكهم غير الحضارى وقيمهم، خاصة أنهم يرون أن أعدادهم تتزايد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل عام، وتأثيرهم ينمو يومًا بعد يوم فى أذواق السلع والملابس وبرامج التليفزيون وأفلام السينما والمسرحيات، فهم يتحكمون الآن فى الذوق العام لأنهم يمتلكون إمكانيات دفع ثمن تذاكر المسارح والسينما، وبالتالى أصبح الفنانون حريصين على إرضائهم وتملق أذواقهم كما تدهورت الثقافة لإرضاء الطبقة الجديدة.

وهكذا لا يكاد أعضاء الطبقة العليا يجدون مكانًا لهم يعصمهم من هذا المد، بحيث أصبحوا يجدون المساحة التى بوسعهم أن يعيشوا فيها بمنأى عن هؤلاء فى تقلص سريع مستمر ويلاحظ ذلك بوضوح فى المصايف وأماكن السكن، حيث تلاحق تلك الطبقة الطبقة العليا، عندئذ لا تجد تلك الطبقة حيلة لتجنب هؤلاء الغزاة إلا بالفرار إلى أحياء أخرى وشواطئ أخرى: (العجمى.. مارينا.. المنتزه) ويتبعهم إليها النوفوريش بشماسيهم وأجهزة التسجيل وأنماط سلوكهم غير الحضارية فيديرون الأجهزة بأعلى الأصوات ولا يعرفون السماع أو الاستمتاع إلا بالصوت العالى والضجيج، ولا يرتاحون إلا إذا التصقت شماسيهم بشماسى غيرهم، فى حين يحدث أطفالهم الضجيج بألعابهم وتنزل نساؤهم البحر بجلابيبهن مع صاحبات المايوه البكينى عندئذ لا تجد الطبقة العليا حيلة إلا بالفرار إلى أحياء أخرى وشواطئ أخرى، ويتبعهم إليها النوفوريش بشماسيهم ولعب أبنائهم وضوضائهم لإثبات ذواتهم.

لقد طفوا الآن على سطح المجتمع بعد خمول كما قلنا، وشرعوا يتبجحون بالإنفاق الوقح والثروات العريضة التى كونوها لأنفسهم، متسببين بإنفاقهم هذا برفع أسعار كل شىء بل لقد صار بعضهم أقدر على الإنفاق وشراء السلع الباهظة من الطبقة العليا، ويقتنون فاخر السيارات؛ ومع ذلك وبرغم اقتنائهم للتحف وأفخر المفروشات، إلا أنهم ظلوا مفتقرين إلى كل مساحة من الذوق الرفيع، وإلى آداب الحديث والمعاملة والسلوك الراقى، لا يعجبهم من الغناء إلا السوقى ومن الموسيقى إلا الحوشى، ومن الأفلام غير المضحك فى إسفاف، ومن الصور الزيتية والتماثيل الفنية غير الذى لا يطاق. أسلوب حياتهم ليس به أى نمط من الرقى، ويتخلصون من القمامة بإلقائها على رصيف المسكن المقابل، يزعج أطفالهم الجيران بصراخهم وصخبهم فى لهوهم. والآباء والأمهات يفرطون فى أكل اللحوم التى حرموا منها فى حياتهم، يتمتعون بأوزان كبيرة وضخامة فى الحجم وزيادة وزن للأطفال. فهم لايزالون يعيشون بعقليات مرحلة من حياتهم السابقة، بل ربما انحطت وازدادت سوءًا مع توافر الثروة، وتزايد القدرة على البروز على السطح وغزو مختلف أوجه حياة المجتمع المصرى.

كل هذا أثار عداوة وكراهية أفراد الطبقة الدنيا التى خرجوا منها، وأفراد الطبقة العليا التى يحاولون جاهدين الدخول فيها، وأثاروا لدى الفريقين جميعًا مشاعر هى مزيج من الحسد والاحتقار، ثم زادت الأحقاد حين رأت الطبقات الأرستقراطية بناتها يتزوجن من أولادهم، واصطدمت أعين أفراد الانتلجينسيا بالألوان البنفسجية (والبمبة الفاقعة) للعمارات التى يبنونها من مدخراتهم، وحرمتهم تصرفاتهم من الدخول إلى دور السينما والمسارح؛ ورأى الفنانون أعمالهم تستبعد استبعادًا لأنها لا تتوافق مع ذوق الطبقة القادرة على الدفع والشراء. لقد كانت المسرحيات والأفلام المصرية فى الماضى تسخر من مثل هذه الشخصيات (غنى الحرب مثلاً) أما اليوم فإن هذه الشخصيات هى التى ترتاد المسارح ودور السينما وتشاهد التليفزيون، فلم يعد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثمة من يجرؤ على عرض ما يسيء إلى مشاعرهم فهذه الطبقة الآن تتحكم فى الذوق العام، وبالتالى أصبح الفنانون حريصين على إرضائهم وعرض أذواقهم، مما أدى إلى تدهور الثقافة وانحطاط الأنماط والمعايير الجمالية الراقية السامية.

الطبقة المتوسطة:

وهكذا نجد من العرض السابق أن طبقة العمال الفنيين ارتفعت أعلى من طبقة الموظفين الصغار، وكذلك ارتفعت طبقة جديدة من الطبقات الفقيرة والوسطى، إلى الطبقة العليا، وهم طبقة (حديثى النعمة)، كذلك ارتفعت طبقة الأثرياء الجدد من الطبقة الوسطى إلى الطبقة العليا.. مما أدى إلى أن الطبقة المتوسطة فى مصر اختفت وتوارت وتراجعت.. لماذا؟ هل نمت وكبرت وأصبحنا جميعًا من الأغنياء وأصحاب الأعمال؟ أم أنها ذابت وانصهرت فى الطبقات الدنيا، وأصبح الأفراد إما رجال أعمال، وإما من المطحونين المثقلين بالأعباء والهموم؟!

لقد حمت الطبقات المتوسطة دائمًا مجتمعاتها، لأنها كانت هى الطبقة المتمسكة بالمثل والمبادئ والأخلاقيات، وكانت دائمًا الطبقات المتوسطة هى العمود الفقرى للمجتمعات؛ وكانت تمثل الشكل الاجتماعى العام للمجتمع، تحدد مفاهيمه وتحمى مقوماته وتحافظ عليها وعندما تذوب الطبقة المتوسطة وتتهاوى إلى الطبقة الدنيا، تتهاوى التركيبة الاجتماعية معها، وتنحدر، فتختفى الأخلاقيات أو تتوارى خجلاً أمام الحاجة ومطالب الحياة وضغوط الأيام وطلبات البيوت ومتطلبات الزمن.

ونتساءل هناك هل فقدنا الطبقة المتوسطة فى بلادنا أصبحنا بدلا عن ثلاث طبقات: عليا ووسطى ودنيا؛ طبقتين فقط واحدة عليا والأخرى دنيا، وضاعت منا فى زحام الحياة الطبقة المتوسطة؟ أم أن اختفاء الطبقة المتوسطة هو بداية التناقضات، أو هو بداية الصراع؟!

عبد الستار ناصر

المفتاح

«الفضيلة واجبة، لكن بلا افراط، الإفراط عيب فى كل زمان ومكان»
برتيه دوسونفيل

عندما انتقل من بيته القديم، احتفظ بنسخة من مفتاح البيت، محض حالة من النسيان أن يحتفظ بالمفتاح، ليلة واحدة من جملة أخطاء، ترك المفتاح فى مخزنه الصغير نام عليه الزمان... سنة؟ كلا، أربع سنوات مرت، وعندما رآها «عندما رأى قمر الصحراء، برتقالة الدغل النارى، حلم المراهقة البهى، تفاحة الجسد المحروم، نهر طفولته البعيدة» تذكرّ مفتاح البيت..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى تلك الليلة، كانت الجريمة قد بدأت.

عاد إلى مخزنه المنسى، ما إن تذكر مفتاح بيته القديم، فتش أرضه الملوثة بالدهن والذباب الميت وخيوط العناكب.. لماذا؟ ماذا يريد منها؟ زوجها من أكبر ضباط محلته، صحيح هى امرأة أسرة، تذبح الجسد البشرى بمفاتنها الصبية، فهل يموت الرجال من نوعه فى حضرة امرأة من هذا النوع؟

هو لا يمنع نفسه من الدخول فى مغامرة قد يخسر فيها العمر كله، علّمته أيام السجون والتعذيب أن يأخذ دور الجلاد بعد أن شبع ـ طوال ست سنوات ـ من الشتائم والذل والضرب والغرف المبللة بالبول والدموع والمطر.

سيأخذ الآن دور الغاصب.. ألا يحق له أن يغتصب الليلة امرأة تنتصب فى حضرتها مسامات أشرف البشر؟ اغتصبوه فى السراديب والغرف المشتعلة فى تموز، ألا يملك بعض الحق باغتصاب زوجة ضابط؟

من يدرى، ربما كان زوجها بين من عذّبوه واغتصبوه.. كأس خمر تكفى إذا ما احتساها أن يغلق بعدها باب الضمير الذى ينبض تحت جلده كما القلب، سوف يشرب القنينة كلها، إذا عزّ عليه النوم، لكنه سيدخل البيت ويضاجع زوجة الضابط.. سفينة فى البحر، ربما تمضى وتعود ألف مرة، ربما ينتهى عمرها ولا تغرق، لكن سفينة أخرى فى البحر نفسه،

أفضل منها، قد تغرق فى أول رحلة، علّمته سراديب التعذيب أن البقاء حياً مجرد مصادفة، ويوم تعلّم، أرغموه على نسيان ما تعلم، لكن شهوته وعنفوانه وطغيان فحولته والشبق الشيطانى الذى يسرى بين غضاريف جسمه النحيل، كانت طوق نجاته وزورقه الوحيد الذى عاد به إلى الذاكرة.

شرخ فى ليلة هادئة من حزيران، أيقظ فى لحمه الماضى، ثم تسربت من نخاعه الشوكى سبعة خيوط تشبه الضباب، رأى فيها عصا الحارس الذى يضربه دونما سبب، رأى الماء البارد الذى يسكبونه فوق رأسه فى كانون الثانى، وفى الخيط الثالث تذكّر باب المراحيض المخلوع، كيف كان عليه أن يتغوّط مثل الحمير أمام ضحكة تطول تهزأ من عقله ورجولته وماضيه.. رأى غرفته السوداء التى عاش فيها ملايين السنين، وحده دونما أنيس ولا شفيع ولا صوت ولا صدى، رأى النملة التى تجرأت ذات نهار وتسللت إلى مخدته وسامرته وأشفقت عليه، رأى حنجرة المعذبين وهم يولولون تحت الكهرباء والسياط والماء الساخن فى أيلول.... وفى آخر الخيوط، تذكّر الضابط الذى جاء عند الفجر، مع الصلاة، أرغمه على خلع ملابسه بعد أن جرجره ثلاثة من المسوخين، بطحوه على أرض عارية وهم يضحكون!

تراها محض لعبة فبركها الزمان، أن يكون هذا الضابط زوجها؟ محض مصادفة أن يشترى البيت الذى كان فيه؟ محض مؤامرة أن تكون الزوجة أحلى من طعم الزعتر وأشهى من نصف نساء الدنيا؟ محض خراب أن يحتفظ يومها بمفتاح البيت بلا سبب؟

مهما فعل الزمان، وكيف خطّط الشيطان، كان عليه أن يدخل البيت وينام فى عروقها، يترك بين خلاياها بعض ما أبقوه من حيامنه المسكينة.. ربما يقتله ويقتلها معًا إذا ما أخطأ الحظ ليلتها.. لكنه أبدًا لن يسلم نفسه إذا ما سقط بين يديه، سوف يقتل نفسه، رصاصة واحدة فوق الرأس وينتهى كل شىء..

محال أن يرجع صوب سردابه المبللّ بالدموع والذكريات والبول.. لن يسمح أبدًا لتلك الخيوط التى تشبه الضباب، أن يراها ثانية ويعيشها.. لكنه، وكيفما يأتى الثمن، قرر أن يدخل البيت، يفتح بابه وبابها فى ليلة واحدة، عساها ـ كرامته وماء وجهه وعذابه العتيق ـ تأخذ شكلاً آخر يرحمه من هذا الوجع الرهيب.

فى التاسع من شباط، ورم فى لحم الجسد النحيل، يتكرر، أخذوه فى الصباح، عينان مغلقتان بالخوف والتهديد، لم يسأل، هو يعرف أن البقاء حيًا مجرد مصادفة، أعطى نفسه مثل الخراف، تمضى إلى مسلخ القتل، شاءت أم رفضت، وفى أول باب من أبواب المسلخ سألوه:

ـ أنت الكلب الذى يسمونه عبد الغفار؟

أجاب نعم أنا الكلب الذى اسمه عبد الغفار، وانتظر الضرب والشتائم دون أى خوف فهو يعرف أن البقاء حيًا مجرد مصادفة، وعليه أن يعيش الفائض من أيام العمر البائس، قال الثانى:

ـ أبوك؟

لم يتمكن عبد الغفار من إخلاء ضحكته عن فم يسخر من نصف آلام الدنيا، فهم يعرفون اسم أبيه وجده وعشيرته وجيرانه وأبناء خالته وأحفاد جده السابع.. لماذا يسألون؟

ـ أبى اسمه طاهر المانع.

يضحكون، يسمع جرس طفولته، حنجرة المعلّم اليهودى الذى علّمه العربية وفرّ هاربًا إلى (أنقرة) يوم وهمه التلاميذ أن اليهود يموتون خنقًا تحت فراشهم.. كان الأول يسأله:

ـ ماذا تريد منا؟ أنتَ مجرد (بزون) مريضة، إذا شئنا يكفينا أن نبصق كلنا عليك، وسوف تغرق فورًا.

ـ أنا لا أريد اى شىء، من أخبركم أننى أريد؟

لكن الضابط، فجأة، راح يرفسه بحذاء من جلد التمساح، على ساقيه وبطنه وخصيتيه، ما إن سقط أرضًا حتى جاء التمساح صوب رأسه تمامًا.. ولم يستيقظ من (موته) البطىء قبل ثلاثة نهارات وأربع ليالٍ طوال.

كيف تراه ينتقم اليوم وقد مزقوه؟ هم الاف بملامح لا ترى، وأسلحة تكفى عشرات الشعوب، حوض ماء ـ أو هكذا كان شكله ـ يكفى أن ترمى إليه عشيرة من الرجال، لن ترى منهم بعد نصف ساعة فقط غير موجة هادئة ورائحة تتسرب فى فضاء.

هى زوجة الضابط الشهية، تنام على نغم مشروخ من حكاياته الخشنة، ألا تستحق أن ينام فيها ويمزج حيامنه بحيامن زوجها السعيد؟

أخذ المفتاح، نظف أرض المخزن دونما سبب، تراكم جلد من الصدأ الذهبى على سطح المفتاح،رماه فى طاسة نفط، نصف نهار، وهو يفكر: كيف سيدخل البيت؟ أخبرته إحدى بائعات (القيمر) أن الضابط هذا لا يشترى منها القيمر إلاّ توسل أن تراه، إنها تخاف منه، وقد رفضت بيع القيمر والنزول إلى أزقة هذه المحلة، لكن زوجها كان يسأل عن سبب يرضيه... وهكذا، رجعت إلى بيع القيمر لئلا تنتهى إلى الفضيحة أو الطلاق.

كان يسأل عن عذابها، كمن يسأل عن عذابه القديم:

ـ لكن زوجته آية فى الجمال، ماذا يريد أكثر من هذه النعمة؟

بائعة القيمر تحب عبد الغفار، ذاك الحب المستور الذى لا يقال مطلقًا، وهى لا تمنع نفسها من البوح بما يريد:

ـ مرة أخبرنى أن البيت فارغ، وأنه سوف يعطينى عشرين دينارًا إذا دخلت، قلت له: ماذا أفعل فى بيت فارغ؟ قلت له: أنا على باب اللّه، لكنه قال انتظرينى، نسيت النقود فى البيت، وما إن عاد ثانية حتى رأيت مسدسًا فى يده اليسرى وقال: تعالى لئلا أقتلك الآن.

كان عبد الغفار يحترق غيظًا وشبقًا، فهو بلا وعى من عقله المنهك الذى أحرقوه، كان يشتهى (سنية) بائعة القيمر، راح يطارد اعترافها بحرارة موجعة وشهيق داعر..

ـ أنا أعرف هذا النوع من الرجال، فهو يفعل أى شىء من أجل شهوته، وأنا عندى طفل واحد أحبه أكثر من لحمى ودمى وحياتى كلها، كان على أن أحمى هذا الطفل أو.. أحمى شرفى.

ثم أغلقت فمها وبكت.

كان عبد الغفار يريد أن يعرف البقية، ماذا جرى؟ ماذا فعل بها الضابط؟ لكنها تركته وراحت دون أن تأخذ فلوس القيمر، بات يومها فى حيرة من جوعه العجيب، هذا الجوع الذى استيقظ لحظة كان ينبغى عليه النوم.

لكن سنية بائعة القيمر، أعطته جرعة ثانية من إصراره على اغتصاب زوجة الضابط وصار عليه أن يفكر فورًا، لاسيما والمفتاح الذى بين أصابعه كان قد تبرأ من ماضيه الذهبى المقرف.

فى الثانية بعد منتصف ليلة الخميس، فتح باب بيتها ولم يغلقه خلفه، ربما يهرب فجأة من هذه النار التى تسربت إلى خلايا جسمه وبات لهيبها يشعّ من مساماته كلها، تمكن أن يعرف بعض أسرار البيت عبر أيام وشهور، فهو على يقين من أن زوجها بين خميس وخميس لا يأتى إلى البيت قبل الثامنة من صباح الجمعة، لم يسأل عن السبب، كان يكفيه أن يكتشف السرّ.

بيت صغير، لكنه غنىّ بما فيه من أثاث وسيراميك لا يشتريها سوى المرابين والوزراء وتجار السوق السوداء، كانت ثمة سكين فى جيب بنطلونه الخلفى، يفتحها زرّ صغير ويمكنها أن تقتل فورًا.

ترك الحذاء عند باب البيت وراح يمشى على أطراف ترتعش من فورة الذل التى عاناها طوال ستة أعوام من الحرمان والتعذيب والشتائم.. لم يكن الخوف إلاّ بعض ما فيه، أصغر جزء فى ذاك الجسد البشرى الذى جاء ينتقم لماضيه وآلامه وخراب عواطفه.

فتح باب غرفة النوم، كان ثمة ضوء أحمر خافت، يكفيه إن يرى، ما إن حدق فى جسدها الناعم حتى قرر أن تكون هذه الليلة، إما آخر ساعات عمره، أو آخر متعة طاغية يغوص فى بحرها العميق.

كانت وحدها، جسد يأتى فى حلم بهى، لا يمكن أن يراه أيما بشرىّ الاّ بزواج رسمى أو تهديد سلطوى أو ثراء باذخ أو اغتصاب... وهو لا يملك غير ماجاء به الليلة، أن ينام فيها ويسكب جوعه وعذابه بين طيات لحمها الذى كاد يرغمه على قذف حيامنه فورًا.

سيغتصب جسد الضابط حال ولوجه برتقالة الدغل النارى، سيذبح بعض شرايينه وقت احتلاله قمر الصحراء، سيأخذ بالثأر من زوجها الذى كان يرفسه بجلد التمساح عندما يأخذ منه مجرى نهر طفولته البعيدة، كان عبد الغفار

طاهر يقترب منها، من تفاحة الجسد المحروم، حلم المراهقة البهى، صار ما بينه وبينها أقصر مما كان بينه وبين البكاء.. أغلق باب غرفتها دونما سبب، ثم ركع لصق سريرها ينظر إليها، هادئًا، مهذبًا، كمن يجلس فى بيته.. كان يبتسم:

- أى حمار هو زوجك ياسيدتى؟ إنه يطارد سنية ويشترى القيمر منها علّه يشتريها.

كان شهيقه يصعد، يسمعه هسيس الليل، صار شهيقه أعلى من همس، ولم يستطع عبد الغفار طمس هذا الشبق الطافر، حتى راها تتحرك... فخذها الذى كان قرب عينيه، تعرّى من ثيابها ومن الفراش الذى تنام تحت أحلامه الثرية، هل جاء يغتصب الضابط حقًا أم هو عذره الوحيد فى أن يصبّ حيامنه فى الجسد الذى أربكه طوال شهر، والذى أرغمه على أن يتذكر مفتاح البيت؟

ماذا يفعل إذا استيقظ هذا الجسد النارى؟ ماذا يفعل إذا صرخت أو خرمشت لحم خديه؟ هو لا يريد أن يقتلها، حرام أن يموت هذا الجسد المكهرب المكزبر الذى تعرّى بين فخذيه.

فجأة،

قرر أن يترك البيت، لا شأن لهذه السيدة بالعذاب الذى أغرقه حتى عينيه، هذا الجمال الغامر لا يستحق أن يقتل من أجل ضباط الدنيا وشياطينها أبدًا .. من العيب أن يوهم نفسه، وعليه الآن أن ينسحب.

رجع إلى الوراء وهو ما يزال يحدق إلى هذا الجزء الطرى من لحمها الداعر المفتوح أمام عينيه، وعند باب غرفتها أربكته شهوته وكاد يسقط قبل أن يترك الغرفة ويهرب من هذا الشبق النارى الذى أحرقه بلا رحمة.. لكنها استيقظت ورأته فورًا.. ودن وعى منه صار يمد يديه صوبها ويردد:

- أنا آسف، أنا آسف والله ياسيدتى، أنا سكران، ظننت أننى فى بيتى.

كاد الخوف أن يقتل زوجة الضابط فعلاً، لم تصرخ، جسد يهتز مثل سعفة تسقط فى بئر بلا قرار.. فتح عبد الغفار باب غرفتها وولى مذعورًا إلى الزقاق، كان يبكى أيامه القديمة التى مضت، أيامه السود التى قتلوه فيها.

فى الليلة نفسها، أخذوه، رموه فى الحوض بلا سؤال.. وقبل أن يتسرب لحمه بين ذرات الموت، تذكر بائعة القيمر، وأيقن قبل موته أن هذا الضابط تمكن أن يفعل فى (سنيّة) ما يشاء، لكنه أدرك قبل أن يسقط فى جوف نهايته: كم كان غبيًا، وكيف كان عليه أن يقتل لئلا يقتلوه.

عند الثانية ظهرًا،

لم يكن ثمة كائن فى الدنيا يسمىّ عبد الغفار طاهر، لم يبق منه سوى مفتاح البيت وبيت الضابط الذى كان بيته قبل أربعة أعوام، مفتاح البيت الذى سقط سهوًا على أرض الزقاق لصق بيت الضابط.. وقد عثر على هذا المفتاح ضابط آخر برتبة زوجها، لكنه لا يزال حيًا، برغم أنه دخل البيت مئات المرات!

بغداد

اعتدال عثمان

المفارقة فى: «قط وفار فى قطار»

إن العالم الروائى لدى الكاتب القدير فتحى غانم وثيق الصلة بخبرته الواسعة وتجربته الطويلة فى مجال العمل الصحفى. تتراسل موهبة فتحى غانم فى مجالى الكتابة الروائية والصحفية لتجعل هذا العالم الروائى حافلاً بالتنوع، مستوعبًا للأحداث السياسية الفارقة التى شكلت تاريخ مصر المعاصر، ولتحولات الواقع وأزماته، ولأسئلة الوجود البشرى حول العدل والخير والشر والحب، ولجدل الذات مع واقعها فى زمن الأحلام وتبدد الأوهام، ولصراع الأجيال، فضلاً عن الإنصات إلى حوارالعصر وما يموج به من رؤى وأفكار وتناقضات. ولقد أمدته حاسته الصحفية المتمرسة بتميز خاص من حيث الإيقاع السريع النابض بالحياة والاهتمام باختيار التفاصيل وطريقة عرضها بصورة شائقة و بلغة تتسم بالوضوح وتقريب رؤى بالغة التركيب والعمق إلى الأذهان، فاللغة فى أعمال فتحى غانم وسيلة اتصال لا تفارق المألوف حتى لو كانت تعبر عن مستويات فكرية ونفسية وحسية متعددة ومتباينة لدى شخوصه الروائية.

لقد اسهم فتحى غانم فى تطوير الرواية المصرية والعربية بما يجعل انجازه الأدبى الكبير يشكل علامات بارزة فى واقعنا الروائى المعاصر، فلقد كان سباقًا فى تقديم رواية تعدد الأصوات فى رباعية «الرجل الذى فقد ظله» وتعد أعماله الأخرى، خصوصاً «الأفيال» و«زينب والعرش» و«الجبل» من أهم الأعمال الروائية التى تقدم الواقع المصرى المعاصر من خلال خبرة عميقة النفاذ والغور فى هذا الواقع نفسه بخباياه، والكشف عن المسكوت عنه فى تاريخنا المعاصر. ولـ فتحى غانم قدرة خاصة على تقصى مكونات الوعى، خصوصاً بالنسبة إلى نماذج دالة من النخبة المثقفة فى عالم الصحافة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأدب، يتسم وعيها بالانقسام والتمزق بين القيم الإنسانية وطموحات الصعود المهنى والاجتماعى على أشلاء هذه القيم ذاتها.

يبنى فتحى غانم روايته الجديدة «قط وفار فى قطار» (١٩٩٥) على مفهوم المفارقة، فظاهر القول، أو الدوال تعبر عن مدلولات، تخفى مدلولات أخرى متناقضة معها. إن المطاردة التى يشى بها عنوان الرواية، وتتجسد من خلال حبكة شبه بوليسية، تخترقها الفانتازيا، تكشف عن أن المطارَد هو نفس المطارِد، فالمحامى الهارب إلى الخارج بأموال مشروع استثمارى وهمى، والهارب فى الوقت نفسه من ماضيه، يستقل القطار المغادر لمحطة مصر، بينما يتكشف الحدث تدريجيًا عن رحلة أخرى موازية فى ذاكرة الرجل نفسه من خلال تداعى الذكريات فى مجرى الشعور. إن الذاكرة تتحول لديه إلى ساحة تتبارى فيها الأصوات المتعارضة والأحلام والهواجس الكابوسية والأحداث التاريخية التى عاصرها ووقائع تاريخه الشخصى فى آن واحد.

وإذا كان ظاهر النص يعبر عن مدلول القول «غدًا نبدل أوطاناً بأوطان» فإن الطرف الآخر من المفارقة - أعنى حقيقة القول أو المدلول المناقض - يتمثل فى تجسيد أزمة الضمير ومحاكمة الذات والجيل برموزه السياسية، بما يفضى إلى انتزاع الأقنعة على المستوى الذاتى من ناحية وضرورة مراجعة التاريخى بصورة موضوعية من ناحية أخرى.

إن ذلك المدلول المناقض المعبر عن حقيقة القول يظل ملتبسًا على امتداد السرد، يراوح الكاتب بين درجات إخفائه والإلماح إليه أو التصريح به، بينما تتداعى الأحداث والوقائع والمشاعر والهواجس المتباينة فى الذاكرة معبرة عن التراوح بين الإثبات والنفى مما يجسد انقسام الوعى ويحافظ على توتر الحدث بين طرفى المفارقة ويكسبه طابعًا صراعيًا متصاعدًا.

تنقسم الحبكة الروائية إلى فضائين دلاليين وزمانيين متداخلين ومتناظرين من حيث المساحة إذ يشغل كل منهما نصف الرواية المكونة من عشرة فصول (تشغل الفصول الخمسة الأولى ٦١ صفحة والفصول الخمسة الأخيرة ٦٠ صفحة) ويعد هذا التقسيم اللافت فى تساويه معادلاً شكليًا لطرفى المفارقة دون أن ينفى ذلك التداخل بين الفضائين وتقاطعهما عن طريق ثوابت نصية تربط خيوط الحدث، أهمها شخصية المحامى المحورية والزعيم والمرأة من ناحية، والقطار الذى يمثل المكان الأساسى فى الرواية وينتظم على إيقاع عجلاته إيقاع العمل كله من ناحية ثانية، وكذلك ظهور الرجل الذى يحمل وجه فأر والقط الأسود الذى يصاحبه ويتحول إلى عفريت، بوصفهما عنصرين سرديين متكررين، يظهر من خلالهما توظيف الكاتب للفانتازيا من ناحية ثالثة.

إن هذا التقسيم شديد التحديد يتناظر من جانب آخر مع تقسيم رقعة لعبة الشطرنج التى تعد بدورها أحد ثوابت النص وأحد العناصر السردية الأساسية على امتداد العمل. إنها لعبة فعلية ومجازية فى الوقت نفسه، لعبة الفوز والخسارة والحياة والموت وتشابك حركة قطع الشطرنج على نحو ما تتشابك مصائر البشر، على حين تمارس الدوال لعبها اللانهائى، وتقوم المفارقة بالتشكيك فى حقيقة الفوز والخسارة.

إن المحامى الذى لا يعطيه الكاتب اسمًا يفوز بغنيمة المال المنهوب ويخسر سلامه الداخلى، بينما يفوز الزعيم

فى لعبة الشطرنج ولعبة السياسة ويخسر الحرب. لقد التقى المحامى بالرئيس عبد الناصر، الذى يشار إليه على امتداد النص بوصفه ضابط الفالوجا قبل الثورة والزعيم والقائد بعد قيامها، فى بيت «لطفى عبد الحميد القاضى»، جار الرئيس وزميل دراسة المحامى. كلاهما عاشق للعبة الشطرنج التى تمتد رقعتها بينهما ويتواصل السجال إلى النهاية على الرغم من اختلاف المواقع و المصائر، فلقد غير الزعيم مسار التاريخ على المستوى العام، كما تدخل فى حياة المحامى على المستوى الخاص حين أمره بالزواج من مطلقة، كان المحامى قد تولى قضية لها بتكليف من الزعيم أيضًا، منعًا لانتشار الشائعات عن علاقة بينهما، وكان ذلك حرصًا منه على سمعة لاعب الشطرنج من ناحية ودرءًا لشبهات طليق المرأة الذى كان زميلاً لـ عبد الناصر أثناء حصار الفالوجا من ناحية ثانية. لقد قرر المحامى الانسلاخ الكامل عن كل ما يمثله الزعيم بعد موته وتحولات الانفتاح فى عهد الرئيس السادات ونمو الثروات العشوائية وصعود طبقة جديدة وظهور شركات توظيف الأموال إلى غير ذلك. لكن رحلة الغوص فى الذاكرة تنفى إمكان الانسلاخ عن الماضى، بينما تتيح أدوات الفانتازيا لقاء المحامى بالزعيم فى العالم الآخر.

وإذا كانت الشخصية النسائية الرئيسية فى النص - وهى صحفية شابة تؤلف كتابًا عن حياة الزعيم وتجمع المعلومات ممن التقوا به - لا تحمل بدورها اسمًا فإنها تقوم بوظيفة بنائية مغايرة فى النص، إذ يتجسد من خلالها التراوح بين طرفى المفارقة من ناحية، كما تمثل من ناحية ثانية عنصرًا من العناصر الكاشفة عن أقنعة الذات وازدواجها. إن صوت الصحفية يظهر فى مفتتح الرواية، وقد وطدت علاقتها بالمحامى، لكى تحثه على اللحاق بالقطار بعد إتمام الصفقة وتحويل الأموال إلى سويسرا، فتثبت فكرة الهرب وتبررها، وكأنها الخطوة النهائية، التى لابد أن يتخذها اللاعب ويحرك بها قطعة الشطرنج نحو الهدف المقصود، بمعنى أن المال سيد الموقف الحاكم لقانون العصر، لكنها تعود فى النهاية وتنفى هذا التصور نفسه على أساس أن المحامى ينتمى إلى جيل لا يعرف الملايين، فهو لن يأخذها ولن يهرب بها.

وعلى الرغم من التفاصيل المختارة التى ترسم ملامح هذه الشخصية النسائية وظروف حياتها والتقاء المحامى بها واهتمامها به بوصفه أحد مصادر المعلومات التى تبحث عنها، إلا أن السياق الروائى يكشف عن أن المرأة تقوم بوظيفة القناع، فالمعلومات التى تجمعها حول حياة الزعيم تتحول إلى جعل حياة المحامى نفسه محورًا للاهتمام، بينما لا يتم تأليف الكتاب الأصلى.

ونجد فى المرأة من خلال هذا السياق أيضًا نزوعًا إلى الاندماج بالطبيعة وحلم بوحدة الإنسان ومخلوقات الكون والأشجار والزرع وتراب الأرض وأسماك البحر والجبال... إلخ. إنها ابنة الطبيعة وأم الزهور على نحو ما تقول، أو على نحو ما تعبر فى حقيقة الأمر عن نزوع داخلى، لدى المحامى نفسه، إلى براءة مُفتقدة وضائعة بالضرورة فى خضم الاسترابة وهواجس مؤامرة الهرب والمطاردة وغواية سطوة المال والضمير المأزوم، الذى يتجلى فى قناع آخر يتمثل فى هيئة الرجل الغريب الذى يحمل وجه فأر.

يظهر الرجل الغريب للمحامى فور أن يبسط المؤلف خيوط الحدث الرئيسى ومشروع الصفقة التى تمت ولا ينقصها سوى ركوب القطار لمغادرة مصر. إنه يحدق فى المحامى بنظرات قوية أول الأمر ثم يستقل معه القطار ويجلس فى نهاية المقصورة نفسها، بينما يتلازم حضوره مع وجود قط أسود، يمرق بين الأقدام أو يجلس فى حجر الرجل الفأر. ولعل الرجل الفأر يمثل أكثر أقنعة المحامى شفافية ووضوحًا، فهو يعرف تفاصيل الصفقة ويقرأ خواطره ويكاشفه بها، بل ويصل إلى تشخيص ما يهجس به ضميره، إذ أن الصفقة ما كانت لتتم لولا أنه كان يلعب دور الممثل والبهلوان. وعن طريق مواجهة الذات لقناعها يسقط ذلك اقناع نفسه فى صورة فعل رمزى يتمثل فى إلقاء الحامى ـ الممثل ـ البهلوان لنفسه من نافذة القطار. غير أن انتزاع هذا اقناع يخفى تحته قناع اللص الذى يحمله معه إلى العالم الآخر.

وفى لعبة الأقنعة والحقائق المتوارية خلفها، يظهر أيضًا دور المفارقة الساخرة ليكشف الجدل بين الذات وواقعها وليبطن الحبكة الروائية كلها.

إن المحامى حين يواجه بمعضلات العدل والظلم والحرية ويعجز عن حلها على مستوى الفكر والواقع يلجأ إلى تصرف غريب هو الشقلبة كالبهلوان فى كان عام وأمام أنظار الجميع بوصفه الوسيلة الوحيدة التى يملكها للتعبير عن غضب مكبوت إزاء أشكال القمع الذى لا يستطيع رده.

لقد كان المحامى يقرأ كتاب «أصول الحكم» للشيخ على عبد الرازق وهو طالب بالجامعة، كما قرأ الاتهامات الموجهة للشيخ فشعر بفوران فى رأسه واختلطت مشاعره ووجد نفسه يتشقلب فى قاعة مكتبة الجامعة.

ويتكرر الأمر حين يخبره «لطفى القاضى»، زميل لعبة الشطرنج، بقرار تأميم قناة السويس قبل إعلانه، لتكون الشقلبة بمثابة رد الفعل المعبر ـ فيما يقول المحامى ـ عن موقف الأغلبية الصامتة.

وإذا كان النص يصمت فى هذا الموضع عن بيان ملابسات الظرف التاريخى والعالمى الذى صاحب تأميم القناة وفرضته ـ آنذاك ـ ضرورات المصلحة الوطنية وبناء السد العالى، فإن المعنى الضمنى يشير أيضًا إل غياب الديموقراطية.

ولا تقتصر هذه اللازمة السلوكية القهرية على لحظات التمزق الداخلى بين الرفض والعجز عن الفعل بل إن المحامى يقرر أنه لو قبض عليه وحوكم بتهمة اختلاس أموال المودعين فسوف يطالب هيئة المحكمة بأن يقوم هو نفسه بمهة الدفاع، ويكون دفاعه بالشقلبة أمام القضاة، ليس استخفافًا أو ادعاءً لجنون، بهدف التنصل من التهمة، وإنما سيطلب من عدالة المحكمة والقضاة أن يفحصوا هذه الشقلبة بكل عناية وأمانة وأن يفسروا معناها.

أما المعنى الواضح والصادم فى أن فإنه يرد صريحًا على لسان الرجل الفأر ـ قناع الممثل والبهلوان ـ بقوله: «الهزيمة تدفع الناس إلى الهرب من بعضهم بعضًا، ويسرقون بعضهم بعضًا» (ص ٥٢)، كما تتداعى إلى ذهن الحامى عبارة لا تقل صراحة حين يتذكر أحلام الماضى القريب و«كان من بينها ـ يومًا ما (يقول) حلم بناء مصر بسواعد المصريين، وابتسم وهو يرى الواقع الذى يمثله.. هو حلم سرقة مصر بسواعد أبنائها المصريين». (ص ١٥). لاشك أن هذا المنطق التبريرى

الفاسد يتضمن نقيضه الذى يقوضه بهدف إعادة ترتيب سلم القيم فى المجتمع، فضلاً عن صيانة حرية الفكر والديموقراطية وكلها قضايا حاضرة فى الأذهان.

وعلى المستوى الفانتازى نجد وجهًا آخر للمفارقة الساخرة يتمثل فى المؤتمر الذى عقده الجن لبحث شئون المحامى والصحفية الشابة ومراقبة أحوالهما عن طريق القط الأسود وقد صار عفريتًا. يتبادل المؤتمرون الرأى ويتندرون على غرابة أحوال الإنس فيقولون: «نحن ننتقل فى لمح البصر فى هذا الكون العريض، تحركنا مشيئته ولا نريد سوى طاعته، أما الإنس فتحركهم أحلام وأطماع وغرائز وشهوات تثقل حركتهم.. هؤلاء البشر فى أعماقهم شىء لا نعرفه.. يقال إنه ذكرى.. ويقال إنه ضمير.. ويقال إنه حب وقد يكون عكس ذلك كله». (ص ٧٧ ـ ٧٨).

وهكذا يتراوح منطوق النص بين الإثبات والمحو والتصريح والتلميح من خلال الفضائين الدلاليين المشكلين للنص بما يضاعف الأثر الكلى للمفارقة بأنماطها المختلفة، الكاشفة عن أوجه متباينة للذات المفردة بالمعنى المتعين فى النص من ناحية، والذات الإنسانية بصورة عامة من ناحية ثانية، وجدل الشخصية الروائية مع ظرفها التاريخى من ناحية ثالثة. وتظهر حقيقة الذات فى الرواية من خلال علاقتها بصورة الواقع ومن خلال البنية الزمنية، حيث يسهم بناء الزمن الروائى فى إعادة تشكيل الرؤية لمرحلة حاسمة صنعت التاريخ المعاصر للوطن. إن الأصوات المتنازعة والمتغايرة داخل الذات المروى عنها بضمير الغائب، تكشف الصراع الحى بين قوى الواقع، فيما يشبه لعبة أدبية بين حقائق التاريخ وإبداع التشكيل الفنى له.

تحفل الرواية بإشارات زمنية إلى أحداث تاريخية، منها على سبيل المثال حصار الفالوجا وثورة يوليو وهزيمة يونيو وهجوم الجيش الإسرائيلى على قرى جنوب لبنان، بالإضافة إلى أزمنة الذاكرة الخاصة بالمحامى نفسه، تلك الأزمنة، الكامنة وراء أقنعة، تتلبسه كعفاريت تمرح على هواها، لكنها لا تنفصل عن المجرى العام للتاريخ، بينما يقوم الخيال الروائى بإعادة تشكيل زمن قيام الثورة فنيًا، مركزًا على تفاصيل حقائق تاريخية بعينها دون غيرها، بما يجسد رؤية المؤلف والرؤية الكلية للنص فى آن، وبما يتفق ومنطق ـ أو على الأصح ـ لا منطق الفانتازيا.

إن القط العفريت ـ الذى يعد وسيلة فنية لتشكيل الفضاء الزمانى فى النصف الثانى من الرواية ـ ينبه المحامى إلى أنه ينتقل به فى الزمان وليس فى المكان وأنه سوف يقابل الزعيم فى زمن خاص، يمارس فيه بقاءه فى انتظار يوم الساعة. ويتضح من خلال السياق الفانتازى أن ذلك الزمن الخاص، يمثل أحد الاجتماعات الأولى لمجلس قيادة الثورة، حيث تبدو عوامل الاختلاف فى تكوين الضباط الأحرار وتباين المواقف بينهم أكثر بروزًا مما يجمعهم من اتفاق، عدا بالطبع نزعتهم الوطنية الغالبة.

وإذا كان هذا الزمن الخاص يشبه الأعراف التى لايستطيع من فيها مجاوزتها، على نحو ما يقرر العفريت ـ قناع الرؤية الفنية ـ فإنه من الطبيعى أن يقرر أيضًا أنه لا وجود للاحداث التالية فى هذا الزمن الخاص الذى ينتهى بأعضاء المجلس إلى ما بدأوا به.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى حين تتواصل مباراة الشطرنج فإن المواقع تتغير إذ يستبدل الزعيم موقف الهجوم بالدفاع، مستخدمًا مصطلح اللعبة زج زفانج zigzwang أى ضرورة تحريك قطع اللعبة واتخاذ القرارات وتحمل النتائج. وهو لا يقدم إجابة جاهزة للمحامى عندما يسأله ماذا يفعل وإنما يتركه لضميره لكى يختار ما يناسبه. لكنه يقول له أيضًا: «لا تلتفت وراءك.. لأنى لست وراءك.. لكنك قد تجدنى معك إذا تقدمت إلى الأمام» (ص ١٢٠).

غير أن معضلة الضمير تتفاقم إذ يجد المحامى نفسه فى القطار داخل الوطن بعد أن أثر الفوز بالمال والانسلاخ عن الماضى والتنكر لأهله فى الريف ومن بينهم ابن عم لأبيه، يظهر فى مشهد كابوسى دال تختلط فيه الدماء بالأشلاء إثر هجوم مجموعة من الإرهابيين على القطار، بينما يتولى الإرهابى قريب المحامى إلقاءه من القطار. ولا يخرج المحامى من كابوسه هذا إلا عاريًا من ملابسه وجريحًا وتائهًا فى الصحراء.

هكذا تتكثف حدة المفارقة فى النص لتكشف عن اصطخاب الذاكرة بالنقائض والأضداد برغم أوهام البداية الجديدة التى يصفها المحامى بقوله: «كثير من المتعة، كثير من المال، كثير من المستقبل، كثير من الجديد» (ص ١١٢). لكن هذه الأوهام ذاتها التى تنفى المسئولية فى ظاهر القول تعود لتلتف على نفسها وتظهر نقيضها الذى يتمثل فى قول المحامى نفسه وفى الفقرة نفسها: «كيف يكون الجديد جديدًا بلا قديم نتذكره؟ كيف نرضى بالجديد إذا قتلنا القديم؟» (ص ١١٢).

وما دمنا نحن أبناء هذا القديم نفسه الذى يتطلع إلى الجديد فلابد أن نقتل القديم فهمًا، بمعنى أن يدخل ما يصلح منه للاستمرار والحياة فى نسيج عقولنا ووجداننا بما يشكل هويتنا المعاصرة، ليس على مستوى التاريخ القريب وحده وإنما بالنسبة للمكونات الثقافية الأخرى المشكلة لخصوصيتنا الحضارية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدر الديب

مقطوعات مرغمة

عندما وصلت إلى هذا العنوان لهذا المجموع من المقطوعات(*) أحسست أننى حققت إنجازاً تعبيرياً ولغوياً، وأننى بلغت قدراً خطيراً من الصدق مع نفسى ومع الكتابة، وتفتقت أمامى طرقات ومعانٍ كثيرة متعددة لم أكن أستطيع أن أجمعها فى عنوانٍ واحد غير هذا الذى اخترت.

وهذا الشعور بالراحة والسرور بالعنوان هو الذى يدفعنى الآن إلى كتابة هذا التعريف والاعتراف رغم عدم صلاحيتى الذهنية ـ بسبب المرض ـ للكتابة وللتفكير المركز.

وعلى الرغم من أن العنوان نفسه مثقل بالمعنى وباحتمالاته فإننى سأحاول أن أتجه اتجاها عمليا وأتناول مسألتى التعريف والاعتراف أولاً وكمقدمة لفكرة الإرغام. فالتعريف هو أولاً واجبٌ أحس أنه ضرورى بالنسبة للكاتب وأن هناك إهمالاً لأدائه من جانب الكُتّاب المحدثين اعتماداً على نظريات نقدية مبتسرة تتحدث عن الحداثة، وعن العمل المفتوح، وعن تعدد القراءات، وعن حق النص فى أن يظل مغلقا على نفسه.

ويبدو لى أنه على الرغم من كل ما فى هذه النظريات النقدية المبتسرة التى لا يمكن أن تكون نظريات أصيلة أو متكاملة، فإن ترك النص دون تعريف من الكاتب لقارئٍ هو تقاعس لا حقّ للكاتب فيه وأنه إهمال لأداء واجب. وليس المقصود بالتعريف هنا هو تحديد المعنى، أو المقصود إظهار ما قد يكون مضمراً أو مخفياً فى النص، ولكن المقصود هو تعريض الكاتب لثقل وواجب الاعتراف

(*) بلغ عددها فى المخطوط الذى قدمه لنا المؤلف حوالى خمس وثلاثين مقطوعة.

بما هو فى نفسه وما يريده أو ما دخل إليه على الرغم منه مع التفكير والتدبر قبل الكتابة وبعدها.

وقد أدت الاتجاهات الحديثة للكتابة إلى زيادة فى المخفِىّ المضمَر، والمبالغة فى الإشارات المختصرة إلى نصوص ومعانٍ أخرى من خارج النص، وإلى فتح النص لروافد ثقافية متعددة دون التحكم فى ضرورتها ومعانيها وعلاقتها بالنص الرئيسى أو المعنى الرئيسى - إذا كان هناك معنى رئيسى أو مقصد محدد، أو إذا كان وجود هذا المعنى والنص ممكناً أو واقعاً.

فمع هذا الانفتاح على النصوص الخارجية وعلى التاريخ وعلى الأسطورة وعلى الاقتباسات أو الإشارات إلى النصوص الأخرى الخارجية، يزداد غموض النص على القارئ، ويزداد إصرار الكاتب على إخفاء قصده الذى لا يحق له أن يخفيه.

فلنبدأ أولاً إذن بالاعتراف.

هل هو ممكن وصحيح؟

قد لا تستطيع أن تجيب عن هذا السؤال إذا فكرت جدياً فى حدود الاعتراف وكماله. ولكننى مهتم أساسا بضرورته أى أنه ضرورىّ وعلى هذا فهو ممكن وصحيح فى حدود مايُنجَز منه، مع الاعتراف مقدماً بأنه بالضرورة ناقص ويخفى الكثير مع ما يظهره أو يُقر به.

وكى لا أطيل الاعتراف فإننى أقول مباشرة إن كل هذه القطع قد خرجت على الرغم منى أى أننى لم أقصدها أولاً ولم أتدبرها كثيراً ولكنها تكونت بداخلى وأرغمتنى على أن أضعها على الورق فى ظروف صعبة وبدون حساب لأية مواصفات أو تقاليد أو مصطلحات كتابية فنية. فأنا لم أقصد أن أكتب شعراً فى إطار التراث العربى أو فى إطار المحاولات الحديثة بسماح من الحريات التى اغتصبها الكاتب الحديث من القارئ.

لقد خرج المقصود بها رغماً عنى ورغماً عن الكلمات نفسها، لأن النص كان يفرض نفسه أحيانا بأجزائه ووقفاته وبتقطعاته وبإشاراته الداخلية الخفية التى كنت أحرص ما دمت عرفتها على أن أضعها فى الهامش مثل أبيات **ديلان توماس** أو **إليوت** أو **رامبو**، ومثل الإشارات إلى أسفار وآيات الكتاب المقدس ومثل إشارات أخرى فاتتنى الآن.

وقد وضعت فى الهامش النصوص الأصلية المستعارة مادامت حاضرة فى ذهنى. والمهم هنا أننى أقول إن من حق القارئ أن تقدم له هذه الهوامش ليتصرف بها كما يريد بعد ذلك.

وهذا أول اعتراف. أما ما يلى ذلك فهو أن التعبير نفسه، أى الشعور المتضمن والفكرة القائمة فى النص، هو فى الأصل شعور داخلى باطنى كأنه إصابة بدنية وهذا أقرب تشبيه له. فهو بالفعل إصابة بدنية يحسها الكاتب فى أمعائه أو بطنه كما يحسها فى قلبه وروحه وتختفى بداخله كأنها مدفوعة مسكوبة فى إناء خاص لا شكل له إلا الشكل الذى أخذته الكلمات. وهذا معنى صعب يحتاج فى الحقيقة إلى ممارسة طويلة للاعتراف وإلى تطبيق وتحليل للنص الجزئى قد لا أحتمل الآن الدخول فيه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما المرحلة التالية من الاعتراف فهى أعقد وأصعب لأنها تتعلق بوجود النص نفسه وما يفرضه على القارئ من وجود.

فليس المهم هو المعنى، بالمعنى البسيط لكلمة المعنى، ولكن المهم هو خط التواجد أو الظهور الذى يحاوله النص ويحاول أن يفرضه على القارئ إذا ما وثق القارئ بنفسه وترك للنص أن يفرض نفسه عليه. وهذه تجارب متعددة تظهر فى كل نص من نصوص المقطوعات وتصبح بارزة بروزاً صريحاً فى مثل قطعة الفتاة البكر أو فى مثل قصة الصنم المجهول للإله لبولس الرسول، بل بدون مبالغة فى كل قطع الموت وممارسته ومعاناته.

أما المرحلة الأخيرة والرابعة من الاعترافات فهى عود إلى فكرة الإرغام التى أكرر فيها للقارئ أننى كتبت ما كتبت مرغماً ودون إرادة حرة مستقيمة متزنة ومسئولة مسئولية كاملة. فلست مسئولاً بوضوح عن كل ما فى المقطوعات من معانٍ لأننى فى الحقيقة وجدتها تظهر فى رأسى أو على يدى كقطع من حجر أو كأضواء خفية من عوالم بعيدة.

والآن وقد بدأت أحس بوطأة المجهود الذهنى وما أراه من معان لم يتم التعبير عنها تعبيراً كاملا فإننى أستطيع أن أقول إننى قد مزجت ـ نتيجة للجهد أو للمجهود الذى شعرت به بين التعريف والاعتراف، وإننى قد جمعت الاثنين معا ولا أستطيع أن أجزم أننى وفيتهما حقهما كاملا لأن الاعتراف الذى يقوم به الكاتب هو أمر لا يتوقف إلا بعد وفاته وتوقف القلم أو العقل تماما، كما أن التعريف هو أمر لا ينتهى إلا عند رفض القارئ تماما للمكتوب أو عجزه عن أن يجد لنفسه منفذا فيه.

وهكذا ينتهى التعريف والاعتراف إلى كلمات مقطوعة. كانت المقطوعة الأخيرة فى هذه المجموعة قد كتبت يوم ٩٧/٧/٢٧ وهى كما يلى:

كل كتابة هى كلمات مرغمة
فليس للكلمات إرادة حرة
وكلها مرغمة على أن تظهر وذلك فى ثوب مصنوع مفتعل.
فليس للكلمات ثوب خاص بها وهى لا تضع لنفسها أثوابها.
وكل قسر كذب
وكل كذب نفاق
والكلمات إذن مرغمة منافقة
وإذا أراد المرء أن يكون صادقا
فليصمت.
فكل كلام بالقطع كذب مرغم
وصعوبة الفهم هى فى فهم الإرغام
فكلنا ننكره وكأننا أحرار
والكلمات تتخايل فى أثوابها المصنوعة الكاذبة وهى ممزقة مهترئة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يبقى ناقصا بعد هذه الأسطر تلك الإشارة التى بدأت بها معنى «مرغمة» وضرورتها وعما ترتب عليها من إثارة قضية مسئولية الكاتب عما ورد فى المقطوعات. وكتابة هذا الجزء الذى ظل يحاورنى ويحيرنى عدة أيام يتطلب مزيدا من الصبر والقدرة على المصارحة والمواجهة. فما هو المعنى الحقيقى لأن تكون المقطوعات مرغمة. فالإرغام يتطلب أن يكون هناك من يرغم، وإذا كانت حياة الإنسان مليئة بالإرغام الذى يتشخص فيه كثيرا من يرغم فإن مجال الكتابة يصعب فيه الإرغام إلا إذا كان الكاتب يعنى المعانى السطحية للقمع واستخدام السلطة الخارجية، ولا أظن أن هذا كان مقصودا فى اختيارى للعنوان أو فيما أحسه وأعرفه بأن المقطوعات كانت مرغمة.

والمقصود بالإرغام ـ كما أفهم حتى الآن ـ أن الإرغام نابع من داخل القطعة نفسها لتعبر عن نفسها أو لتسجل ذاتها أمام الكاتب أولا ـ وقبل القارئ نفسه ـ فالقطع بمعانيها وما تتوصل للتعبير عنه مرغمة، أى أن ما تعبر عنه قد بلغ الروح رغما عنها ودون تدبر أو قصد كاف وهذا ما دفع إلى إثارة قضية المسئولية.

فالكاتب كان مرغما فى كل حديثه عن الموت، وعن معنى المستقبل، وعن عودة الماضى، وعن دور رحم الأم فى تحقيق الخلاص، ومعنى الاكتمال فى الموت.

فكل هذه معان تولد غير مكتملة إلا بالرغم، وفى الحقيقة أنها تولد غير كاملة ولكن مرغمة، وهنا فارق دقيق أرجو أن يتوقف عنده القارئ قبل أن يمر سريعا عليه أو أن يهمله. فهل الإرغام جزء من طبيعة أو ظاهرية الكتابة؟ وهل هو نتيجة متفرعة عن طبيعة اللغة التى تقيم دائما بين التفكير والتعبير مسافة أو مساحة لا يمكن التخلص منها تماما، وأن هذه المسافة بطبيعتها تكوّن الإرغام أو تنعكس فيه. أليست هذه قضية صعبة يجب على القارئ أن يتحمل مسئولية التفكير فيها دون أن يلقيها ببساطة على الكاتب؟

وقد تكون المسألة هنا هى فى التساؤل عما إذا كان ما عُبِّر عنه هو المقصود تماما أى أنه فى جانبه الأكبر قد أخفى أو تجاوز عن مساحات كبيرة من المعنى فرضت نفسها بالرغم وفرضت خفاءها أو نقصها وعدم اكتمالها. فهل يمكن للمرء ألا يفكر فى الموت وفى الماضى وفى المستقبل؟ وهل إذا فكر فيه فسيكون حرا تماما غير مرغم؟ وهل عندما يفكر فيه فإن عليه أن يتحمل مسئولية كاملة عما يقول؟ ولست أدرى كيف يمكن أن يكون المرء مسئولا عن لعنة المستقبل أو اكتمال الماضى وهى معان ترددت كثيراً فى المقطوعات ولا أظنها ستنتهى من التردد فيما سيكتب بعد ذلك على يد القلم نفسه؟

الكتابة من هذا النوع تمارس التفكير الفلسفى أو المعيشة الفلسفية على أنها جزء وبعد أساسى فى التعبير وفى الفعل إن لم يكن فى المسئولية، فلا يمكن لكاتب أن يكون مسئولا عن الكون وعن طبيعة الزمن.

ومع ذلك يظل مسئولا عما يقول عنهما ـ وأظن أن هذا واضح وضوح الشمس.!!

يتولد فى هذا النوع من الكتابة أو فى التعرض لكتابته نوع من الإرغام هو ما أريد أن أعبر عنه أو أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمسك به. فمع التصادم مع الكون أو مع الزمن أو مع الطبيعة البشرية يقع إرغام لاشك فيه بين الكاتب وما يعبر عنه.

وتكون مسئوليته عن هذا التصادم مسئولية مرفوعة لا يمكن تحملها أو الاعتراف بها صراحة، ولكنها مع ذلك بطبيعة الكتابة قائمة ومقررة يجب على القارئ أن يتصرف فيها وأن يتحملها بالقدر الذى يريد أو يمكن له.

وهذا الملحظ الأخير يثير الكثير حول الفن ومسئولياته وحول الكتابة وطبيعتها والتفكير ودوره. فالمسئولية هى فى الواقع فعل لا يكتمل ولكنه ينشأ ليعذب الروح وليملأها هذا القلق الحى الذى هو دم الفن وروحه الحقيقية. فليس فى الفن تنبؤ أو كشف بقدر ما فيه من معايشة لهذا القلق الحى ومحاولة نقله للقارئ ليثرى به حياته وليملأ به صفحات نفسه وروحه.

وقد يكون فى هذا مبحث نظرى حول طبيعة الفن هو قائم فى كل تفكير أو كتابة عن الفن حتى إن لم يكتمل ويتم الإفصاح عنه. ففى كل عمل فنى، بل فى كل جملة أو عبارة يستخدمها الفنان عن كتابته وعن روحه نظرية مخفية عن الفن وعن طبيعته. والمأمول أن يتحرك النقد لاستخلاص هذه النظريات أو على الأقل للشروع فى التعريف بها.

وأظن أن الحديث عن الإرغام وعن المسئولية هو جزء من أجزاء النظرية الفنية المخفية، وأنه جزء كثير الثراء والمردود إذا توقف عنده القارئ أو حاول تعقبه فى هذه المقطوعات أو فى أية كتابة أخرى.

وسلام لكل من يرى ومن يتحمل المسئولية أو جانباً منها. فلقد أمضيت عمراً فى رؤيتها ومتابعتها وأجهدت من تحمل مسئوليتها!!

●

إلى كل بِكْر

كل امرأة أو فتاة بكر.
وبحكم أنها بكر فقد رقدت مع نفسها.
فليس أحب للبكر من نفسها .
وليس أجمل لها من عناق بدنها.
والرجل عندما أتى يكرر ما حدث
الموجع الذى ليس هو السعادة
التى تعرفها أو تريدها البكر،
فقسر فتحتها الصغيرة على تلقى الرجل
هو ظلم وجريمة الحياة
وطريق الموت.

ولا يضيف شيئا إلا الحمل
الذى هو ما تخشاه البكر.
ولهذا يظل الرجل مرتبطا دائما
بالخشية وبهذا الاختراق

وتظل البكر، رغم كل اختراق
وتظل كل امرأة بكراً
مادامت تعرف وتحب نفسها
وهى أجمل ما فى الوجود

●

الإله المجهول

فى يوم من أيام رسوليته بروما
شعر بولس الرسول بقسوة الوحدة
ووحشة الغربة
وراح يردد فى ذاكرته
كلمات المسيح على الصليب
لِمَ شبقتنى يارب، لِمَ شبقتنى
فى هذه المدينة المنكرة الإيمان!
وراح يسير فى شوارع المدينة الجافية
يطلب من ربه أن يسلمها له وأن يهديها إليه.

وقال إننى لا أطلب مُلْكا بل قلوباً مؤمنة
ولا أطلب أن تعنو لى الجباه
ولكن أن تتركنى أمسحها وأعمدها بكلمتك،
وكان على وشك أن ييأس وأن يترك
المدينة التى خلت من الرب.
وسار بولس إلى أطرافها عند معابدها
القديمة المكسرة وراح يقلب
فى ركام المعابد
وإذا به يجد على الأرض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمثالاً ناقص الرأس والذراعين
وقد كتب على صدره «الإله المجهول».
وبينما هو يفكر فى الإله وفى عباده
رأى نوراً يشع من التمثال المكسور
وصوتا يدعوه أن يحتضنه وأن يحمله
وعندما رفعه فى يده التصق التمثال بصدره

وكأنه يحتضنه
وسمعه يهمس له هذا المجهول هو أنا
جئت لك أمسح الوحشة والغربة عنك
وأقول لك: فى كل مكان لن أتركك.
وهكذا أصبح المجهول هو الرب القادم
وخرج الرسول من روما

حاملاً على صدره إلهه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل كلمة عبادة أو قطعة أرض

نخفى تحتها أو نبنى عليها
كيانات وبيوتاً لا نستطيع
معاشرتها أو سكناها.
فعندما نفعل تموت الكلمة

وتتعرى الأرض ويضربها الجدب.
فالتاريخ والمجتمع يأكلان
الكلمة ومعها كل وسائل الخلق.
وكأن العدم نواة الكلمة

والمحارب القديم لكل كينونة.

آمين وتحية لكل موت

سوف أذهب راضيا رقيقا
فى هذا الليل الوديع*
فما أسعد الروح ببلوغ
هذا الشاطئ الأبدى المريح
حيث تعود الروح إلى كل الكل
وتنتهى تلك الفردية الموجعة للحياة.

كل فرد صورة من النقص والتشويه
لا تنتهى.
وفى الموت اكتمال فلا نقص فيه
راحة وروح وخلاص من العيب والخلل**
الذى فى كل روح
آمين وتحية لكل موت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* الإشارة المعكوسة إلى بيت ديلان توماس بمناسبة وفاة ابيه Do not go gently into that good night Rage against the dying of the light.

** الإشارة إلى ابيات رامبو Osaison, O chateaux
quelle âme est sans defaut

سأسافر

أريد أن أسافر.

أريد أن أسافر إلى أنا أخرى لا تعرفنى ولن تخون.

يا أحب الأشباح. يا رفيق ضياعى ونبع جنونى والسبب الفلسفى لانشغالى بطلسمات لا فائدة منها، ولا كسبٌ له أية قوة شرائية، رحلتى للاستقرار فى حضنيكما كانت مرعبة. وبصراحة، خاسرة.

لا عليكما.. لا تجزعا.

أنا بعد أن وصلت لهذه المرحلة المتطورة من الحكمة والقدرة الحيوانية ـ الإلهية على التحمل، وبعد أن اهتديت إلى موهبتى الحقيقية فى تشويش معطيات الواقع بآلة مريحة للأعصاب مصنوعة من الهزل والعمى البصرى الذى لا تقوى على خداعه المظاهر، أصبحت روحًا لا تقهر.

يااااه... كم هو ظريف حقًا أن تتساوى فى عقل الواحد الأشياء وتتشابه الأضداد.

بل اجزعا قليلاً.

أنا ما زلت عند كل نوبة انكسار أردد السورة التى كنت تحفظنى إياها وعيناك تبرقان وجدًا.

﴿ ألم نشرح لك صدرك ووضعنا عنك وزرك الذى أنقض ظهرك. ورفعنا لك ذكرك. فإن مع العسر يسرا. إن مع العسر يسرا، فإذا فرغت فانصب وإلى ربك فارغب ﴾.

ترى هل يمكن أن تشفى روحى الآن إذا رحت أصرخ عميقًا وعاليًا إلى أن أخلصها من كل الكفر، وظللت أستغيث يا الله إليك أرغب فارحمنى واغفر لى غبائى؟ لكن الله...

ألم أخلص لكما بعد؟

رحلتى لنيل وسام استحقاق الحب كانت مرعبة. أمضيتها فى الفرار مما لا يليق بكما وإليه. خائفة وعنيدة ويائسة لا أتحرك. ثم مندفعة جدًا أهرع من كارثة مضادة. ثم خائفة، متخشبة، لا أتحرك ممدة على الهامش. ثم مندمجة فى تفاصيل المصيبة والفضائح المتعلقة بها. ثم خائفة.... وهكذا كأنى دمية تعمل بالزمبلك.

ضاعت حريتى. (أنا آسفة. لم أفهم. لم أقو).

هذا رغم أنى حين نويت الرحيل كنت مصرة على تحطيم الرقم القياسى فى العبور نحو الشطآن النورانية وروعة الانعتاق، الانعتاق هى كلمة رائعة.

لأجلك أنت خضتها وخرجت من ضيق العلم المتداول أتلو أبيات شعرك:

«أخرج من مدينتى، من موطنى القديم.
مطرحًا أثقال عيشى الأليم».

وفى اتجاه العالم الآخر الذى كنت متأكدة أن لا أحد سواك سوف يدلنى عليه، مضيتُ وعينى على خيال ابتسامتك.

الآن - بعد أن انطفأت النار ولم يبق سوى كثير من الرماد الخانق والرغبة الملحة فى مغادرة المكان (لو لم أكن عاجزة لما اضطررت أن أتوكل وأشيد نظريات فى ذلك، وأنتظر) - الآن أريد أن أقول لك شيئًا بينى وبينك وقد واتتنى الشجاعة للاعتراف بغبائى: أنا لم أفهم شيئًا مما حملتنى مهما حاولت أو وسعت أو دمرت عقلى الراجف من أجل تطويقه وإحيائه.

«كالهبلة اللى مسكوها طبلة»، شرعت فى خوض معركة التفرد اللاواعية بلا راد ولا أسلحة سوى بعض أشعارك التى كنت أحفظها ولا أعيها تمامًا، ومعها رغبة هائلة تدفعنى نحو الحرية... والموت (معرفة التفرد التى يعدها أصحابى من كتاب التسعينيات شيئًا سنتمنتاليًا وضخمًا إلى درجة مضحكة مثل المشروعات السياسية المخفقة تلك، وباهتًا مثل وجه جثة لفكرة عجوز).

«يا خسارة الفلوس اللى ضاعت على تعليمى وعلاجى النفسى».

أنا كنت مصرة. حين سألنى الطبيب النفسى عن حالى لم أحك له عن حرمانى الجنسى وأحلام اليقظة التى تصيبنى بشلل حقيقى (لا لشىء إلا لأنى كنت أخجل من ذكر كلمة حقيقى) لكنى أجبته بأشعارك أيضًا. خرجت من الحكاية وظهرت أمام الطبيب أبشر بالطريق إلى خلاص الأرواح المقهورة والثورة الضرورية جدًا وقد تحولت إلى كائن يشبه الورقة

المنتصبة، لونه أزرق من شدة التصوف من النوع الهستيرى، المتوتر ومن الإفراط فى التدخين وما يترتب على ذلك من نقص فى نسبة الأوكسجين فى الدم، ومن الموت خوفًا. قلت له:

وشجاعًا كنت لكى انضو عن نفسى ثوب
الزهو المزعوم
وشجاعًا كنت لكى اتهادى عريانًا

كتب الطبيب فى تذكرتى: اضطراب تفكير.

خلال عشر سنوات رحت أحوم فوق المقابر النائية مثل طائر لا يحيا إلا فى ظلام ولا يجرؤ أن ينام لأنه يخاف أن يستيقظ مرة أخرى فيهاجمه يوم جديد وتصعقه نظرات أناس الصباح.

أخيرًا أهويت فوق مقبرة امرأة والتصقت بجسدها الدافئ الناعم وغصنا معًا فى قلب الأرض. أصل الحب.

آه.. لا تجزعا، أنا أذوب فى الفيض العظيم.

ARCHIVE

يقول الناس عن هذه المرأة إنها لم تفقد جمالها الأخاذ حتى نهاية عمرها وبعد أن بلغت الستين. ويروون عنها أيضًا أنها قبل أن تموت أصبحت نحيفة جدًا تكاد لا تلمس الأرض فى سيرها، إلى أن طارت ذات ليلة يضيئها قمر مكتمل لتسكن قصرها المسحور الذى وعدها به الله.

خبئينى خبئينى فى رحمك لأنى ارتجف وشقيه.
خذينى فى يدك إلى الجنة لكنى لن أصل هناك بمفردى أبدًا.

أنا سوف أذهب لزيارة ضريحها الصغير غدًا وأعاهدها للمرة النهائية بألا أنسى ما عرفته وأن أحتمل الرماد... كل هذا الرماد، دون تدخل فى رسم الأقدار، إلى أن يلتفت لى إلهها. لقد ضللت فعدت أتعذب لكنى كنت أزور فى الفترة الماضية ضريحها كثيرًا مع من يزورون ليتوسلوا لها أن تبلغ دعواتهم للرب العظيم البعيد. فى المرة الأخيرة جلست على الأرض بجانبها وهمست:

يا مولاتى وطفلتى الحلوة، أنا طردت الشيطان حين عدت إلى البيت مبكرة أمس. وبعد ذلك ذهبت إلى المطبخ، حيث الأكل ومنطق البقاء على قيد الحياة والصبر على الطهى والجدوى واللاجدوى، فصنعت عشاءً وأكلته كله. لم أنم بملابس الخروج ولم أكثر من الشكوى من بشاعة الحياة لأنى - تصورى - لم أجد لدى الرغبة فى فعل ذلك. حين أغمضت عينى

لأنام ورأيت وجهك الشاحب المنير، طلبت من الله الستر وأن يحبنى كما أحبك. ثم جئتك هذا الصباح لا أبالى بتساؤلات جوفاء ومصائر تكشر لى عن أنيابها عند كل استدارة طريق.

ما أخبارك أنت؟

هل أنت الآن، يا روح قلبى، تسبحين فى نهر بنفسجى رائحته زهور، أم تقرأين الجريدة وتدخنين سيجارتك؟ أو لعلك ربما عثرت هناك على طفلة يتيمة تحترق اشتياقًا لشىء ما عذب فتبنيتيها. قولى لابنتك الجديدة ألا تعيد أخطائى وترهقك كثيرًا بما يفسد عليكما صحبة غالية.

كان ذلك ما حدثتها به فى آخر زيارة لكنى عدت أشعر مرة أخرى بذلك الغليان القديم وذلك الغضب الكافر العليل ونفاد كل الصبر على ما يبدو لى وهمًا يضاف على قائمة أوهامى الطويلة. أشعر أنى سأصاب بحمى مرة أخرى أو ربما بمرض يتركنى عاجزة تمامًا ومشوهة مما سينفر الآخرين منى بشكل حاسم وأقل تقنعًا. لن أقوى حتى على فعل بسيط كهذا الذى أقوم به الآن.

الآن!

اعتقد - حسب معلوماتى - أنى الآن أقوم بكتابة هذه الأشياء فى المطعم المفتوح ٢٤ ساعة قبل الفجر قليلاً، وبعد الموت، وقد طلبت من النادل فنجان قهوة أمريكى وأشعلت سيجارة وتقمصت الدور. أى دور ولا الوحدة المطلقة والامتثال للقهر الاجتماعى والعنف بكل تشكلاته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بل ساقوم أنا بإنشائها.
لن يقوى على تحطيمها آخر.
هذا ابتلاء. نعم أنا أقول هذا بالضبط هذا ابتلاء.
لا يوجد مخرج سهل بالانتحار أو الجنون.
ليست ثمة بداية ولا نهاية.
سوف أنشئ الحقيقة إنشاءً ولا داعى للهلع.
سواء كنت أنا موجودة أم لا.

سواء كانوا هم «هناك فى الخارج» أو كانوا يسبحون فى فنجان قهوتى هذا مثل الصرصار الذى وجدته لتوى فغير النادل الفنجان وقد أربكه الخجل الشديد مما جعلنى أنا أعتذر له على الإزعاج وأطمئنه برغبة خالصة فى إقناعه بقيمته كنادل، مؤكدة على تفاهة الحدث.

أم سواء كانوا هم إسقاطات متشظية لوعى ينفرط ويحتضر، وكنت أنا منهم أو منه، لا يغير فى الأمر شيئًا.
لا شىء من الآن فصاعدًا سوف يغير فى الأمر شيئًا.

حين زرتها فى المرة السابقة ذكرتها أيضًا بأمسية ـ أتخيل أنى ببعض الجهد النفسى الذى بدأ يعرف له هدفًا وبجانبه سوف تتضاءل وتتساوى المسرات والمصائب ـ ستكون ليلة ميلادى الثانى والنهائى.

قلت لها:

أنا ما زلت أحتفظ بقصاصة الجريدة التى أعطيتنى إياها فى تلك الأمسية القريبة حين أبحرنا سويًا من ميناء حجرة جلوسنا فى بحر من دموعك نحو مولد الشمس ورجاء حزانى آخرين. (فليذهب كتاب التسعينيات إلى الجحيم يا ماما. أنا أريد أن أقول لك بوضوح وسذاجة أنى أحبك وإنى حزينة لأنك بعيدة عنى وإنى لست ملحدة تمامًا).

إن ذكرى تلك الأمسية أصبحت وقود روحى حين سألتنى:

«يا مسمس لم كل هذا الخوف ومما تختبئين؟»

فأجبتك، وكانت الكلمات لا تزال تجىء على لسانى بسهولة وتعبر عن أشياء كنت أعتقد أن لها معنى، بأنى أختبئ من غيابكما الموجود.

ومن عالم كالصحراء أعيانى ولم أصل.

وأختبئ من أناس أدمنوا التزييف وراحوا يتبادلونه ويبيعونه ويشترونه مقابل شعور متوهم بالعظمة.

وأختبئ أيضًا لأنى خرساء، هكذا استرسلت فى المكاشفة ثم حبست دموعى بسرعة وأضفت ضاحكة، ولأن لى جارة تظل تهتف كل مساء بصوت عالٍ جدًا عن أشياء متعلقة بحقوق الإنسان ثم تذهب فورًا لتتبول وقد أوصلت ماسورة من مرحاضها إلى رأسى. أنا لا أعرف أبدًا كيف أجعلها تفهم أنه عليها أن تعيد تركيب سباكة حياتها لتصب فى مجارٍ أخرى.

رحت حينذاك أبلور نظريات اجتماعية وأخبرك أنى أختبئ لهذا ولهذا ولأن ذلك شىء حقير وتلك شخصية مدعية وكذلك ذلك، كذلك، كذلك..

أنا لست خائفة اليوم.

ارضى عنى.

بل لم أعد أتكلم إلا أحيانًا، فأقول أشياء مثل شكرًا أو أنا جوعانة أو الجو حار جدًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما كل ما أتمناه هذا الصيف هو أن تنخفض درجة الحرارة قليلاً وأن أنام فى الليل نومًا هادئًا بعد أن تضعا قبلتين على خدودى، أنت فى اليسار وهو فى اليمين، تمامًا كما فى الصورة القديمة.

سوف أحلم بلقائكما

حلمى هذا لن يهون

أسندت رأسى على الرخام، أثناء تلك الزيارة الأخيرة نفسها، حيث يرقدان هما الاثنان معًا فى قلب الكرة الأرضية، وابتسمت من قلبى، وتنفست بعد طول اختناق. أكدت لهما أنى لم أفقد إلى الأبد وأنى أستقبل كل رسائلهما.

مددت يدى أتحسس الحياة وقلت:

أنا لن أهون عليك يا مخلصتى وسوف لا أضيعك مرة أخرى أبدًا. الحياة تبدو بسيطة جدًا، الآن بعد أن لبست جسدك الميت وسرت وسط الصخب والمخاطر لا خوف على ولا أحزن إطلاقًا. أكسب الخسائر فأهدأ وأشم الأزهار. إن ما يحدث الآن حدث فعلاً وتم تصويره ولا يوجد أى داعٍ على الإطلاق لتغييره لأنه لا يخصنى أنا بالتحديد. بل هذا فيلم نشاهده سويًا فى التليفزيون بعد أن أدرت المروحة ووضعت رأسى على حجرك.

(لن أهون على رفاق درب الجنون).

أما أنت يا سيدى وعفريتى وشاعرى المفضل والثقب الأسود الذى طالما جذبنى فيه ونهاية المطاف، ماذا أقول:

أنا.

أنا سوف أقرأك - بعد أن أشترى نظارة جديدة - فى المقهى المزدحم لمدة ساعة أو نصفها فقط.

أبلغته بأنى سوف أبدأ فى الاهتمام بكرة القدم وأحدث الأزياء والرجال، وبأن الأوان لم يفت تمامًا. بأنى أحيانًا سوف أدردش بكثير من الابتعاد العاطفى والمحايدة حول تطوره الفكرى واستخدامه المتغير لا للغة مع تغير نظرته للعالم ومشكلات الإنسان ثم أخرج مع الأصدقاء للتسوق ومشاهدة مباراة فى كرة القدم، هكذا أكدت له رغبتى الحقيقية فى إحياء جسدى الواهن عن طريق الاهتمام بالرياضة وممارسة نوع منها. ثم أضفت هامسة:

لكن رغم كل هذا النضج الوجدانى - يا حبيبتى - فأنا لن أقوى أن أمنع نفسى تمامًا من إطلاق ابتسامتى الساخرة المتعالية تلك - التى حين أبتسمها يقولون لى إنى نسخة منك شكلاً - كالرصاصة المباغتة الهاربة صوب غباء الذين لايعرفونك. لكنى - يا بابا صلاح عبد الصبور - سوف أعود فأكتم سرنا بسرعة، فى لمحة من طرف، كأن شيئًا لم يحدث، وأطمئن إلى أنى لن أهون عليك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعتقد أني أثناء ذلك الصباح الذى أمضيته معهما، دخلت إليهما فى القبر. لم أرهما ولم أجد نفسى أو أصطدم بما هو غيرى. اتساع فاتساع فقط وحفيف يكاد لا يسمع يشبه صوت الموسيقى. حين خرجت تأكدت أنى لم أكن ـ طوال تلك السنوات ـ ميتة تمامًا على جانب كبير من الخطأ والتغفيل. تأكدت أيضًا أنى لن أهون عليه فقلت له ذلك.

أنا لن أهون عليك.

هل تسمح لى أن أقول سرًا واحدًا فقط من أسرارنا ـ وبعد أن أدركت أنه ثمة «وردة صقيع» فى مكان ما من الروح ـ وهو أنك وحدك تعلم أنى كنت أرسم صورتك طوال تلك السنوات التى تفتتت فيها روحى فوق الأرض المتسخة.

هل أفشى الكثير أو أدعى إذا قلت إنك وحدك تعلم أنى كنت أحاول أن أرسم صورتك فى الظلام.

كنت أرسمها بلا قلم ولا معرفة بالرسم.

وأظل أحملق فيها كأنى ـ كما يبدو للآخرين ـ أحملق فى الجدران.

جدران جميع السجون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سجن آخر أم إفراج؟

هل هذا مطعم وصرصار يغرق وتردد مرعب بين وهم عظيم ووهم ضئيل.

هل أنت وهم مسكن مثل قرص الإسبرين وخدعة عقل يهلوس تحت وطأة الذعر، هل أنت حق أم أنت حق؟.

إن هذا فعلاً سؤال ضخم ومسبب للجنون والتأريخ له تخريف لأنه يبدو لى سؤالاً ملاصقًا للإنسان مثل يده أو معدته.

إن سؤالى الجديد سوف يكون: هل أنا قادرة

أنا مرهقة للغاية ولا أدرى هل امتدت الحكاية واحدة وثلاثين سنة فقط فعلاً أم قرونًا. توتة توتة الحدوتة فرغت وروحى كمان طلعت. يجب على أن أكف عن التدخين لأن نمط إشباع اللذة الفمية وتكريس التثبيت عند هذه المرحلة من الطفولة عن طريق التدخين لا يليق بامرأة خارج أسوار المستشفى النفسى. ترى أية رياضة ستكون مناسبة لى. على الآن أن أفرد طولى بثقة وهدوء.. نعم هكذا.. ثم أسير نحو الكاشير لأدفع الحساب. الآن سأركب السيارة وأعود إلى بيتى مع هذا الميلاد المعاد، والذى لم يفقد سحره وصدقه رغم ذلك، الفجر.

إنه الفجر، هذا الوقت من اليوم الذى يبدو لى فيه أن كل شىء، حتى المستحيل نفسه، ممكنٌ.

لعب الفن

هانز- جيورج جادامر

ت: سعيد توفيق

تقديم:

يحاول جادامر فى هذا المقال - الذى يعد إحدى دراساته الجمالية المجموعة فى كتاب «تجلى الجميل» * - الكشف عن الأساس الأونطولوجى للنشاط الإنسانى الذى يتجلى فى ظاهرتى اللعب والفن. وهو يبين لنا أن اللعب ظاهرة متأصلة فى الحياة نفسها وتكون مدفوعة بالتعبير عن وفرة الحياة. ولكن التعبير عن «وفرة الحياة» هنا لايعنى أن اللعب يكون ترفًا أو نشاطًا زائدًا يكون مطلوبًا لملء الفراغ، وإنما هو نشاط قصدى واع حر نشارك فيه بهدف تمثيل شىء ما. وربما أمكن التماس هذا المعنى الأصيل للعب - مثلما فعل جادامر - فى العالم الحيوانى الذى تبدو فيه طبيعة اللعب عارية ومجردة من كل استراتيجية أو اصطناع زائف؛ فالسلوك اللعبى هنا ليس سلوكًا طبيعيًا يخضع لمنطق الغريزة على نحو ما نظن، وإنما هو سلوك قصدى حر يقوم على الملاعبة، أى المشاركة التى تقصد فعل اللعب ذاته بوصفه تمثيلاً، أى إظهارًا وعرضًا.

وهذا هو الأساس الذى بناءً عليه يمكن أن نفهم الطابع اللعبى فى الإبداع الفى؛ فهذا الإبداع هو الآخر يكون مقصودًا بوصفه تمثيلاً أو إظهارا لشىء ما نشارك فيه. فالتمثيل هنا - كما فى اللعب أيضًا - ليس نوعا من السلوك الذى ينطوى على خداع، وإنما هو تمثيل يقدم لنا نفسه بوصفه تمثيلاً، ويكون المطلوب منا أن نشارك فيه لنفهم ما يمثله ونتعرف عليه، كما هو الحال عندما نتعرف على الشخصية التى يمثلها الشخص الذى يقوم بمحاكاة شخصية أو سلوك شخص آخر. فنحن فى هذه الحالة نشارك فى.فعل التمثيل ذاته باعتباره يقصد شيئًا لنتعرف على حقيقته من خلال إظهاره لنا. وهكذا يمكن القول بأن العمل الفنى بوصفه تمثيلاً أو لعبًا يقدم لنا

* ستصدر قريبا عن المجلس الأعلى للثقافة الترجمة الكاملة لهذا الكتاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شيئًا ما لنشارك فيه، إنما يعد بذلك نشاطًا قصديًا واعيًا حرًا يمتزج فيه اللعب بالجد.

والحقيقة أن هذا التفسر الأونطولوجي لظاهرة اللعب فى الفن يعد استمرارًا لمحاولات جادامر الدءوب للكشف عن المعانى الأصيلة للفن التى يتجلى فيها طابع التواصل والاتصال الذى يميز الفن باعتباره فى الأصل ظاهرة منخرطة فى حياتنا الإنسانية، تخاطبنا وتجمعنا. وهذا المعنى الأصيل كان هو الطابع الذى ميز الفن على الدوام، إذ كان الفن منخرطًا فى عالم القدماء من خلال تعبيره. عن عالمهم الدينى والطقسى والأسطورى والاجتماعى بوجه عام، قبل أن يتورط الفن فى حالة اغترابية تعزله عن الحياة: عن اللعب، وعن فعل المشاركة، وعن تمثيل أشكال حياتنا.

س ت

لعب الفن

اللعب ظاهرة أولية تعم العالم الحيوانى بأسره، وتعيِّن أيضًا ـ كما هو واضح ـ صورة الإنسان باعتباره موجودًا طبيعيًا. فالإنسان يشترك فى الكثير مع الحيوانات الأخرى التى يمكن أن نجد فى استمتاعها باللعب ما يدهشنا، لدرجة أن أى فرد يلاحظ ويدرس السلوك الحيوانى ـ خاصة سلوك الثدييات العليا يغمره شعور من البهجة الممتزجة بالرعب، وإذا كانت الحيوانات والموجودات الإنسانية تشبه بعضها بعضًا فى نواحٍ عديدة؛ أفلا تصبح بذلك الحدود بينها متماهية؟ إن الدراسة الحديثة للسلوك الحيوانى قد جعلتنا فعلاً ع وعى متزايد بأن مثل هذا التمييز بين الإنسان والحيو ن قد أصبح أمرًا مشكوكًا فيه. فلم تعد الأشياء تبدو لنا على هذا النحو من البساطة الذى كانت تتبدى عليه فى القرن السابع عشر. فلقد كان لرؤية ديكارت المركزية تأثير طاغ فى ذلك الوقت، لدرجة أن الوعى الذاتى كان يُنظر إليه باعتباره السمة المميزة للإنسانية، فى حين أن الحيوانات قد اعتُبرت مجرد «آلات ذاتية الحركة» automata؛ فالإنسان وحده هو ما قد تميز من بين الموجودات المخلوقة إلهيًا بوعيه الذاتى وإرادته الحرة [1]

إن هذا التعصب قد اختفى كلية. فمنذ أكثر من قرن من الزمان تنامى الشك فى القول بأن السلوك الإنسانى ـ على مستوى الفرد، وعلى مستوى الجماعة بوجه خاص ـ يكون محكومًا بظروف طبيعية على نحو يتجاوز كثيرًا ما يليق بالإنسان كموجود يكون واعيًا بالاختيار ويتصرف بحرية. إذ ليس من الصحيح على الإطلاق الاعتقاد بأن كل شىء يصاحبه شعور واع بالحرية هو شىء يكون نتاجًا لقرار حر. فالعوامل اللاواعية، والدوافع القهرية، والمصالح، لا تحدد سلوكنا فحسب؛ وإنما تحدد أيضًا حياتنا الواعية.

بل إنه ربما يحق لنا التساؤل عما إذا كان ذلك الكثير الذى ندعيه عن ممارسة الحرية والاختيار الإنسانى الواعى ـ يمكن فهمه بصورة أفضل كثيرًا من جهة السلوك الحيوانى وغرائزه المسيطرة. أفلا تكون حقيقة الأمر فى النهاية هى أن اللعب الإنسانى يكون أيضًا محكومًا من خلال الطبيعة، وأن الإبداع الفني ذاته يكون تعبيرًا عن دافع اللعب؟

من المؤكد أننا نظن دائما أننا نلعب «شيئًا ما بقصد ما»، ونعتقد أن سلوكنا يكون لذلك مختلفًا عن السلوك اللعبى لدى الأطفال الصغار والحيوانات. حقا إنهم يلعبون «بشىء ما»، ولكنهم لا «يقصدون» هذه اللعبة أو تلك، بقدر ما يقصدون فعل اللعب ذاته فحسب ـ أى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التعبير عن فرط الحياة والحركة. وفى مقابل ذلك، فإن اللعبة التى يبدؤها شخص أو يبتكرها أو يتعلم كيف يلعبها ـ هى لعبة لها مواصفات خاصة بها تكون مقصودة بذاتها. فنحن هنا نكون واعين بقواعد وشروط اللعب، سواء كنا نتحدث عند ذلك النوع من الألعاب التى نلعبها معًا أو عن المسابقات الرياضية التى تحمل طابع اللعب بطريقة غير مباشرة، وبسبب هذه المواصفات الخاصة باللعب الإنسانى، فإن سلوكنا اللعبى يكون متميزًا بصورة حادة عن كل الأشكال الأخرى من السلوك، وبصورة أكثر حدة عن السلوك اللعبى فى العالم الحيوانى حيث تنساب أشكال اللعب بسهولة داخل الأنواع الأخرى من السلوك. فطابع الملاعبة فى الألعاب الإنسانية يتأسس من خلال فرض القواعد والتنظيمات التى يُعتد بها بذاتها فقط داخل عالم من اللعب منغلق على ذاته. فأى لاعب يمكن أن يتحاشاها ببساطة عن طريق الانسحاب من اللعبة، وبطبيعة الحال، فإن القواعد والتنظيمات ـ داخل اللعبة ذاتها ـ تكون مرتبطة بطريقتها الخاصة ولا يمكن انتهاكها بقدر ما لا يمكن انتهاك القواعد التى تربط وتحدد حياتنا معًا. فما هى طبيعة تلك المشروعية التى تربط وتحدد معًا على هذا النحو؟ لا شك أن ذلك النوع من التوجه المباشر نحو الأشياء من حولنا الذى يعد طابعًا فريدًا للإنسان، هو توجه يوجد أيضًا فى ذلك الطابع المميز للعب الإنسانى الذى ينطوى على قواعد رابطة. والفلاسفة يشيرون إلى هذا التوجه تحت اسم «قصدية الوعى» intentionality of consciousness وخاصية التوجه المباشر هذه هى حقًا بمثابة بنية للوجود الإنسانى بالغة العمومية، لدرجة أننا قد يحق لنا أن نعتبر هذه الخاصية المميزة للعب خاصية إنسانية الطابع. لقد اعتدنا الحديث عن عنصر اللعب الذى ينتمى لكل ثقافة إنسانية. فنحن نكتشف أشكال اللعب فى أكثر أنواع النشاط الإنسانى جدية: فى الطقس الدينى، وفى إدارة إجراءات العدالة، وفى السلوك الاجتماعى بوجه عام، حيث أننا نجد هنا أيضًا مجالاً للحديث عن أدوار الحياة، وما إلى ذلك. فيبدو أن هناك نوعًا من التقييد المفروض ذاتيًا على حريتنا يكون منتميًا إلى بنية الثقافة ذاتها.

ولكن هل يعنى هذا أنه فقط فى بنية الثقافة الإنسانية يتحقق فعل اللعب الموسوم بطابع السلوك القصدى؟ إن خاصيتى اللعب والجدية تبدوان مجدولتين بمعنى أكثر عمقًا. فمن الواضح لنا على نحو مباشر أن أية صورة من النشاط الجدى يظللها طيف من السلوك اللعبى. فالسلوك التظاهرى المتخذ صورة «كما لو أن acting as if» إنما هو بمثابة إمكانية خاصة حينما يكون النشاط المعنى هنا ليس مجرد سلوك غريزى، وإنما سلوك «يقصد» شيئًا ما. وهذا التصوير فى السلوك المتخذ صورة «كما لو أن» هو سمة عامة للغاية، لدرجة أنه حتى لعب الحيوانات يبدو أحيانًا مدفوعًا بمسحة من الحرية، خاصة عندما تتظاهر على نحو لعوب بالهجوم وبالتراجع فى خوف، وبالعض، وما إلى ذلك. فما هى دلالة تلك الإيماءات الموحية بالتسليم التى يمكن اعتبارها بمثابة النهاية الحاسمة للمباريات التى تحدث بين الحيوانات؟ هنا أيضًا تكون المسألة ـ على الأرجح ـ مسألة مراعاة لقواعد اللعبة، فمن الملفت للنظر أنه لا أحد من الحيوانات المنتصرة سوف يواصل بالفعل الهجوم بمجرد حدوث إيماءة التسليم. فإتمام تنفيذ الفعل هنا يُستعاض عنه بفعل رمزى، فكيف يمكن أن يتوافق هذا مع الادعاء بأن كل سلوك فى العالم الحيوانى يطيع أوامر غريزية، بينما كل شىء فى حالة الإنسان يصدر عن قرار قد اتُخذ بحرية؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كنا نريد أن نتجنب الإطار التفسيرى لفلسفة الوعى الذاتى الديكارتيةالدوجماطيقية؛ فمن المستحسن من الناحية المنهجية أن نحاول اكتشاف تلك الظاهرة الانتقالية بين العالم الإنسانى والعالم الحيوانى. فمثل هذه المسائل الواقعة على الحدود فى مجال اللعب تتيح لنا أن نمد المقارنة إلى مجال لا يكون متاحًا لنا بشكل مباشر، وإنما يمكننا الوصول إليه من خلال الأعمال التى ينتجها هذا اللعب، أعنى مجال الفن. غير أننى بهذا الصدد لا أظن أننا قد وجدنا على نحو مقنع بحق مسألة واقعة على الحدود فى مجال القوة البنائية الظاهرة فى أشكال الطبيعة، والتى نرى فى لعبها التشكيلى إفراطًا زائدًا عما يكون ضروريًا وغرضيًا على نحو محدد. والأمر المدهش هنا ليس هو دافع «القوة البنائية»، وإنما هو على وجه التحديد ذلك الإيحاء بالحرية الذى يصاحب الأشكال التى ينتجها هذا الدافع. وهذا هو السبب فى أن الأفعال الرمزية كتلك التى وصفناها هى على وجه الخصوص ما يكون ممتعًا. لأنه فى فعل الصنع الإنسانى بالمثل ، نجد أن اللحظة الحاسمة للمهارة الحرفية لا تكمن فى انبثاق شىء ما له نفع فائق أو جمال زائد عن الحاجة. فهذه اللحظة الحاسمة تكمن بخلاف ذلك فى أن الإنتاج الإنسانى من ذلك النوع يمكن أن يتخذ لنفسه مهامَ متنوعة، وأن يتوجه وفقًا لخطط موسومة بطابع من القابلية للتنوع الحر. فالإنتاج الإنسانى يلقى تنوعًا هائلاً من أساليب تجريب الأشياء ورفضها، ومن أساليب النجاح والفشل. «والفن» يبدأ بالضبط هنالك، حيثما نكون قادرين على أن نفعل بطريقة أخرى مغايرة. وفى المقام الأول، فإننا عندما نتحدث عن الفن والإبداع الفنى فى أسمى صورهما، فإن الشىء الحاسم هنا ليس هو انبثاق مُنتج ما من المنتجات، وإنما هو يكمن فى أن المنتج تكون له طبيعة خاصة به، إنه «يقصد» شيئًاما، ومع ذلك فإنه ليس بمثابة ما يقصده»[٢] فهو ليس بمثابة جهاز من الأجهزة التى تتحدد وفقًا لنفعيتها، كما هو الحال فى سائر هذه الأجهزة أو منتجات العمل الإنسانى. إنه بالتأكيد ليس منتجًا من المنتجات، أى ليس شيئًا ما قد أنتج بواسطة النشاط الإنسانى ليصبح ماثلاً هناك فى متناول الاستخدام، بل إن العمل الفنى يأبى أن يُستخدم على أى نحو كان. فليس هذا هو الأسلوب الذى به يكون «مقصودًا»، ذلك أننا نجد فيه شيئًا من خاصية «كما لو أن» التى تعرفنا عليها باعتبارها سمة جوهرية مميزة لطبيعة اللعب. فهو يعد «عملا»؛ لأنه يشبه شيئًا ما يكون ملعوبًا. فتمامًا مثلما أن أية إيماءة رمزية لا تمثل ذاتها فحسب، وإنما تعبر عن شىء ما آخر من خلال ذاتها، كذلك فإن العمل الفنى لايمثل ذاته من حيث هو شىء منتج فحسب. فالعمل الفنى يمكن تعريفه بدقة على أساس عدم كونه شيئًا قد تم إنتاجه الآن ويمكن إعادة إنتاجه مرارًا وتكرارًا، بل إنه على العكس من ذلك - يكون شيئًا ما قد انبثق على نحو لا يقبل التكرار، وتجلى بأسلوب فريد. ولذلك يبدو لى أنه سيكون من الأدق أن نسميه إبداعًا creation (Gebilde) بدلاً من أن نسميه عملا، لأن كلمة إبداع Gebilde تتضمن أن ذلك التجلى المشار إليه هنا قد تجاوز بأسلوب عجيب العملية التى نشأ فيها، أو قد أبعد تلك العملية إلى المحيط الخارجى، فهو شىء يتم إظهاره فى مظهره الخاص بوصفه إبداعًا مكتفيًا بذاته.

وبدلاً من أن يُحيلنا ذلك الإبداع إلى عملية تشكيله، فإنه يطالبنا بأن نفهمه فى ذاته بوصفه تجليًا خالصًا، وما يعنيه هذا يمكن فهمه بوضوح فى حالة الفنون الوقتية بوجه خاص، ففنون الشعر والموسيقى والرقص ليس فيها شىء مادى مما يكون قابلاً للمس، ومع ذلك

فإن قوام المادة الهشة سريعة الزوال التى صنعت منها تؤسس ذاتها داخل الوحدة المندمجة لإبداع ما - إبداع يبقى دائمًا على النحو نفسه. ولهذا السبب فإننا وإن كنا بالتأكيد نتحدث عن الإبداعات والنصوص والمؤلفات الموسيقية وأشكال الرقص باعتبارها أعمالاً فنية فى ذاتها؛ فإن هويتها الجوهرية تعتمد على فعل إعادة الإنتاج. ففى الفنون التى تعتمد على إعادة الإنتاج re-productive arts، يجب على الدوام إعادة تأسيس re-constitution العمل الفنى بوصفه إبداعًا. والواقع أن الفنون الوقتية تعلمنا على أوضح نحو أن التمثل لا يكون مطلوبًا فحسب بالنسبة للفنون التى تعتمد على إعادة الإنتاج، وإنما أيضًا بالنسبة لأى إبداع مما نسميه عملاً فنيًا؛ فهى تحتاج لأن تتأسس بواسطة المشاهد التى تكون حاضرة بالنسبة له. وبمعنى ما فإنها لا تكون مجرد ما تكون، ولكنها بالأحرى تكون شيئًا ما بخلاف ما تكون - ولكنه ليس شيئًا ما يمكن ببساطة أن نستخدمه لغرض خاص، ولا هو شىء ما مادى قد نصنع منه شيئًا ما آخر.

إن فعل القراءة هو من المسائل الواقعة على الحدود التى يمكن أن توضح لنا هذا بجلاء. وعلى وجه التحديد فما دمنا لا نقرأ بصوت مسموع أو نتلو نصًا ما، فإنه لا شىء هنا يتم إنتاجه، تمامًا مثلما هو الحال فى الفنون التى تعتمد على إعادة الإنتاج. فعلى الرغم من أننا لا نخلق هنا [من خلال فعل القراءة] واقعًا مستقلاً جديدًا، فإننا نبدو مع ذلك دائمًا وكأننا نتحرك فى ذلك الاتجاه.

لقد كان هناك دائما ميل لربط خبرة الفن بمفهوم اللعب. ولقد وصف كانط خاصية المتعة بالجميل باعتبارها حالة ذهنية من الحساسية تتزامل فيها معًا ملكتا الذهن والخيال فى نوع من التلاعب الحر، ولقد نقل شيلر بعدئذ هذا الوصف إلى أساس نظرية الدوافع، وعزا السلوك الجمالى إلى دافع من اللعب يكشف عن إمكاناته الحرة الخاصة به على الحدود الواقعة بين الدافع المادى من جهة والدافع الشكلى من ناحية أخرى، وعلى هذا، فإن الفكر الجمالى الحديث قد أدرك تمامًا «إسهام الذات» فى الخبرة الجمالية، ومع ذلك، فإن خبرة الفن تقدم أيضًا ذلك البعد الآخر الذى تبرز فيه إلى الصدارة خاصية الإبداع باعتباره أشبه باللعب، وهى الخاصية نفسها التى تتمثل فى كونه شيئًا «ملعوبًا». إن الأساس الصحيح لهذه الخاصية فى الإبداع مازال يمكن التماسه فى مفهوم المحاكاة بمعناه اليونانى القديم.

لقد ميز اليونان بين نوعين من النشاط الإنتاجى: الإنتاج اليدوى الذى يصنع أدوات، والإنتاج المحاكى الذى لايخلق أى شىء «واقعى» وإنما يقدم تمثيلاً فحسب. وشىء ما من قبيل هذا المعنى قد حُفظ فى لغتنا عندما نتحدث عن المحاكاة التمثيلية mimicry. إذ إننا لانتحدث فقط على هذا النحو عندما نريد أن نصف إيماءات شخص ما أو نصف تمثيل التعبير المرتسم على وجه شخص ما، ولكننا نتحدث أيضا على هذا النحو بوجه خاص حينما نصف أداءً يطوى على تقليد متقن لمجمل الأسلوب المميز لسلوك شخص ما - سواء كان هذا التقليد استيعابًا فنيًا لدور يؤديه ممثل، أم كان تشخيصًا يقوم به شخص آخر خارج مجال الفن، إن فكرة المحاكاة التمثيلية ذاتها تتضمن أن جسد المرء الخاص يكون وسيلة للتعبير المحاكى، وأن هذا الجسد - فى حالة الفن - يقدم ذاته باعتباره شيئًا ما بخلاف ما يكون. فإن دورًا ما هنا يكون «ملعوبًا»، وهذا الأمر يتضمن ادعاء أونطولوجيًا فريدًا. غير أن هذا الأمر مختلف تمامًا عن الاندهاش المصطنع أو التعاطف الزائف

كدور يلعبه الناس فى مجال العلاقات الاجتماعية. فالتمثيل المحاكى ليس من نوع اللعب الذى يخدع، وإنما هو لعب يتواصل معنا بوصفه لعبًا حينما نأخذه على المحمل الذى يريد أن يؤخذ عليه: أى بوصفه تمثيلاً خالصًا Pure representation وهذا هو الاختلاف الدقيق بينهما. فعلى سبيل المثال نجد أن التعاطف الريائى الذى يكون مجرد لعب هو تعاطف يريد أن يكون موضع تصديق، وهذا النوع من الادعاء يلح بإصرار حتى عندما نكون قادرين على إدراك أنه زائف ومصطنع. وفى مقابل ذلك، فإن المحاكاة التمثيلية لا تقصد أن تكون «موضع تصديق»، وإنما أن تُفهم بوصفها محاكاة، فمثل هذه المحاكاة ليست مصطنعة، أى ليست عرضًا زائفًا، وإنما هى - على العكس من ذلك - تكون بجلاء إظهارًا صادقًا، بوصفه عرضًا. إنها محاكاة تُدرك فحسب على نحو ما تكون مقصودة، أعنى «بوصفها عرضًا as show، أى بوصفها مظهرا as appearance.

وحتى إذا نحينا جانبًا المشكلة العويصة المتعلقة بوجود المظهر، فمن الواضح على أية حال أنه حيثما يكون هذا «الوجود الملعوب» محل نظرنا، فإن هذا العرض الظاهر لنا هو أمر ينتمى إلى البعد المتعلق بعملية الاتصال فلعب الفن باعتباره مظهرًا هو أمر يتم إنجازه فيما بيننا. فأحد طرفى عملية الاتصال يتخذ الإبداع ببساطة بوصفه إبداعًا، تمامًا مثلما يفعل الآخر. وعملية الاتصال تحدث عندما تكون هناك مشاركة من جانب ذلك الشخص الآخر فيما ثم توصيله إليه - على ذلك النحو الذى لا يبدو فيه كما لو كان يستقبل جزئيًا ما يتم توصيله له، وإنما يشارك فى هذه المعرفة بمجمل الموضوع الذى يكون فى حوزة كل منهما، ومن الواضح أن هذا هو ما يميز الاتصال الأصيل عن المشاركة المصطنعة. ففى الحالة الأخيرة فإن «المظهر» على وجه التحديد لايمثل مظهرًا مشتركًا لكلا الشريكين، وإنما يمثل خداعًا يكون مقصودًا لكى يظهر فحسب للآخر. ويجب الا تغيب عن نظرنا الدلالة الأونطولوجية للتمثيل المحاكى والمحاكاة، إذا أردنا أن نفهم المعنى الماهوى الذى يكون به الفن ممتلكًا لخاصية اللعب. إن التمثيل المحاكى هو عملية تقليد. ولكن هذا ليس له أية علاقة بالصلة التى تكون بين النسخة والأصل، أو - فى الحقيقة - بأية نظرية يكون الفن مفترضًا فيها على أنه تقليد «للطبيعة»، أى تقليد لذلك الذى يوجد وفقًا لحسابه الخاص.

وإن قليلاً من التأمل فى ماهية المحاكاة لكفيل بأن ينقذنا من سوء الفهم المطبق الذى تنطوى عليه النزعة الطبيعية، فالعلاقة المنطوية على محاكاة بمعناها الأصيل، ليست بمثابة تقليد نسعى فيه لأن نقترب على نحو وثيق قدر الإمكان من أصل ما عن طريق نسخة ما، فعلاقة المحاكاة - على العكس من ذلك تكون نوعًا من الإظهار، والإظهار هنا لا يعنى عرض شىء ما كما لو كان برهانًا نبرهن به على شىء ما لا يكون متاحًا لنا بأية طريقة أخرى، فنحن عندما نظهر شيئًا ما، فإننا لا نقصد بذلك إظهار علاقة بين الشخص الذى يُظهر والشىء الذى يتم إظهاره، فالإظهار يتجه بعيدًا عن ذاته، فنحن لا نستطيع أن نُظهر أى شىء للشخص الذى ينظر إلى فعل الإظهار ذاته، كما هو الحال بالنسبة للكلب الذى ينظر إلى اليد التى تشير. فإظهار شىء ما يعنى - على العكس من ذلك - أن المرء الذى يتم إظهار شىء ما له يُظهر هذا الشىء لنفسه على النحو الصحيح. وهذا هو المعنى الذى به تكون المحاكاة إظهارًا، لأن المحاكاة تمكننا من أن نرى ما هو أكثر مما يسمى بالواقع، فما يتم إظهاره إنما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يُستخرج - إن جاز التعبير - من صيرورة الواقع المتكثر، فما يتم إظهاره هو فقط ما يكون مقصوداً ولاشيء آخر، وهو باعتباره مقصوداً يظل في إطار رؤيتنا، وهكذا يتسامى إلى نوع من الحالة المثالية، إنه لم يعد مجرد هذا الشيء أو ذاك مما يمكن أن نراه، وإنما هو الآن يتم إظهاره وتعيينه بوصفه شيئًا ما. وهناك فعل من أفعال التحقق من الهوية - وبالتالي فعل من أفعال التعرف - يحدث وقتما نشاهد حقيقة ذلك الذي يتم إظهاره لنا.

ومما هو ملفت للنظر حقًا أن هذا الأمر يكون غالبًا واضحًا بجلاء حتى في حالة إعادة إنتاج الفن بطريقة آلية. فعندما نشاهد في الصحف المصورة تلك النسخ الفوتوغرافية البارزة معادة الإنتاج والتي يكثر تكرارها في هذه الصحف، فإنه من الملفت للنظر هو أننا نكون قادرين بصورة مدهشة لا تقبل الخطأ على أن نميز تقريرًا مصورًا لأحداث واقعية عن النسخ معادة الإنتاج للوحة ما أو حتى لأكثر المشاهد واقعية من فيلم ما. وهذا لا يعني القول بأن الفيلم يكون لا طبيعيًا بأية حال، أو أن لوحة البورتريه الواقعية لا تكون مصورة بطريقة واقعية بما فيه الكفاية. فالحقيقة أن هناك شيئًا ما آخر يبقى حيًا هنا حتى عندما يُعاد إنتاج لوحة البورتريه في صحيفة. فأرسطو محق تمامًا في قوله: إن الشعر يجعل الكلي مرئيًا على نحو يفوق ما يمكن أن يفعله السرد الأمين للوقائع والأحداث الفعلية التي نسميها التاريخ [٢]. ومن الواضح أن التحوير إلى صورة «كما لو أن» الذي يحدث في الابتكار الشعري والنشاط التشكيلي للنحت والتصوير - من الواضح أنه تحوير يتيح لنا شكلاً من أشكال المشاركة التي تبقى بمنأى عن الواقع العارض بكل تحدداته وظروفه الخاصة. فالتوثيق بالصورة الفوتوغرافية لمثل هذا الواقع العارض - كصورة لرجل دولة على سبيل المثال - لا يكتسب دلالته إلا داخل سياق مألوف [بالنسبة للشخص المستقبل]. أما نسخة لوحة البورتريه المعاد إنتاجها فتكون لها دلالتها الخاصة بها، حتى عندما لا نعرف هوية الشخص الذي تمثله. فهي لا تتيح لنا فحسب التعرف على الكلي، بل إنها لذلك توحدنا أيضًا بفضل ذلك الذي يكون مشتركًا بيننا جميعًا. ولأن ما قد أعيد إنتاجه هنا لايكون بمثابة صورة فوتوغرافية واقعية، وإنما يكون فحسب لوحة لها خاصية اللعب، فإنها تكتنفنا كمشاركين. فإننا نعلم الكيفية التي تكون بها مقصودة، ونحن نتخذها على هذا المحمل.

ومن هذا المنظور يمكن أن نحكم إلى أي مدى قد أصبحت حرفة الفن في عصر صناعة الثقافة أمرًا غير ملائم، فهي صناعة تختزل المشاركين إلى مستوى المستهلكين المنتفعين. وبذلك فإن نوعًا من الفهم الذاتي الزائف يكون مطلوباً منا. فالمشاهد الخالص الذي يستغرق في متعة جمالية أو ثقافية من مسافة آمنة، سواء كان في المسرح أو في صالة عرض موسيقي أو في خلوة القراءة على انفراد - هو ببساطة مشاهد لا وجود له [٣]. فالشخص الذي يسلك هذا المسلك يسيء فهم نفسه. لأن الفهم الذاتي الجمالي هو بمثابة حالة من الاستغراق في نزعة هروبية، طالما كان ينظر إلى لقاء العمل الفني على أنه مجرد حالة من الافتتان قوامها الشعور بالتحرر من ضغوط الواقع من خلال استمتاع بحرية مزيفة.

إن المقارنة بين أشكال اللعب المكتشفة والمبدعة بواسطة الإنسان، وحركة اللعب الطليقة التي تظهرها وفرة الحياة - يمكن أن تعلمنا أن ما يكون على وجه التحديد محل نظر في لعب الفن ليس هو ذلك النوع من الإحلال لعالم حالم يمكن أن ننسى أنفسنا فيه. فلعب الفن هو - على العكس من ذلك - مرآة تتجدد باستمرار

عبر القرون، ويمكن أن نبصر فيها أنفسنا بطريقة تكون غالبًا غير متوقعة أو غير مألوفة: نبصر ماذا نكون، وما قد نكون، وما نكون مقتربين منه. أفلا يكون من قبيل الوهم أن نظن ـ بعد كل هذا ـ أننا يمكن أن نفصل اللعب عن الجد، وأن نسمح له فحسب بمساحات معزولة خارجة على إطار الحياة الواقعية على نحو ما ننظر إلى وقت فراغنا الذى يصبح شبيهًا بتذكار لحرية ضائعة؟ إن اللعب والجد ـ أى غزارة ووفرة الحياة من ناحية، وقوة توتر الطاقة الحيوية من ناحية أخرى ـ يكونان مجدولين معًا بعمق. فكل منهما يتفاعل مع الآخر. وإن أولئك الذين قد أمعنوا النظر فى الطبيعة الإنسانية قد أدركوا أن قدرتنا على اللعب هى تعبير عن أسمى صور الجدية، إذ أننا نطالع لدى نيتشه قوله: «الإنسانية الناضجة: إن ذلك يعنى أننا قد اكتشفنا من جديد الجدية التى كان يحياها المرء كطفل ـ فى اللعب» [٤] ولقد فطن نيتشيه أيضًا إلى عكس هذا القول بالمثل، واحتفى بالقوة الخلاقة للحياة ـ وللفن ـ فى حالة راحة البال المقدسة التى تميز اللعب.

إن الإصرار على التعارض بين الحياة والفن هو أمر مرتبط بنوع من الخبرة بعالم مغترب. والإخفاق فى إدراك المجال الكلى والمنزلة الأونطولوجية السامية للعب هو أمر يُحدث حالة من التجريد تحجب عنا رؤية اعتماد كل من الحياة والفن على بعضهما بعضًا بالتبادل. إن اللعب لا يكون متعارضًا مع الجدية بقدر ما هو متعارض مع العلة القاتلة للروح كالطبيعة، إنه شكل من أشكال الكبح والحرية فى وقت واحد. وبالضبط لأن ما نلقاه فى الأشكال الإبداعية للفن ليس هو مجرد تحرر الهوى الطارئ أو تحرر الفائض الغفل من الطبيعة؛ فإن اللعب يكون قادرًا على تخلل كل أبعاد حياتنا الاجتماعية عبر كل الطبقات، والأجناس، والحظوظ المتباينة من الثقافة، لأن هذه الأشكال من اللعب هى أشكال من حريتنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) وفقا لمبدأ ديكارت الشهير فى القسمة الثنائية، فإن العالم لا يحتوى إلا على جوهرين اثنين متمايزين تمامًا وهما: النفس والجسم؛ فالنفس تتميز بالفكر أو الوعى الذى يستطيع أن يعى ذاته، وهذه النفس كجوهر مفكر توجد فى الإنسان فحسب، أما الجسم فيتميز بالامتداد، وكل ما فى العالم من أجسام ـ بما فى ذلك أجسامنا ـ ليست إلا من قبيل الجوهر المادى الممتد فى المكان. وعلى هذا المبدأ تستند نظرية ديكارت فى أن «الحيوانات آلات»: مادام أن كل ما ليس بنفس هو مادة، مادام أن ديكارت يفترض أن الحيوانات ليس لها نفوس مفكرة أو واعية فالحيوانات إذن تكون من قبيل الجواهر الممتدة الخاضعة لقوانين الحركة كسائر الأجسام الأخرى. فهى ليست سوى آلات شبيهة بالآلات التى يصنعها الإنسان، وإن كانت على درجة أكبر من كمال الصنع. وعلى هذا فلو افترضنا أن هناك صانعا ماهرا يستطيع صنع كلب فيه كل تفاصيل الشكل والحركة التى تكون للكلب فى الطبيعة، لما أمكننا أن نميز بين هذا الكلب المصنوع وبين الكلاب التى تنبح فى منازلنا.

(٢) المعنى المراد هنا هو أن العمل الفنى ينطوى على قصدية من حيث إنه يوحى بالتوجه نحو غاية أو غرض ما وفقًا لخطة ما، ولكن وجود أو حقيقة العمل الفنى ـ فى الوقت نفسه ـ لا تكون مستنفدة فى هذه القصدية. ومن هذه الناحية يختلف صنع النتاج الفنى ـ على سبيل المثال ـ عن صنع الأدوات الاستهلاكية التى يكون وجودها برمته مستنفدًا فى غرضيتها، أى فى نفعها واستخدامها.

(٣) من الواضح أن جادامر هنا ينتقد فكرة «النزاهة الجمالية» بمعناها السلبي، أعني فكرة التأمل الجمالي النزيه باعتباره تجريداً للجميل في نوع من التأمل الخاص الذي يهدف إلي الاستمتاع به كما لو كان موضوعًا نتأمله عن بعد ولا نشارك فيه، فالجميل في هذه الحالة لا يمثل حقيقة مشتركة بيننا، حقيقة يمكن أن نتعرف فيها على شيء ما مثلما نتعرف فيها على أنفسنا في الوقت نفسه. وبدلاً من هذا المفهوم السلبي لموقفنا الجمالي إزاء الفن ، يقدم لنا جادامر فهما أصيلاً للفن يجعله منغمسًا في سياق حياتنا الإنسانية، ذلك من خلال مفهوم اللعب الذي يتجلى فيه مثلما تتجلى في الفن خاصيتان جوهريتان: هما المشاركة، والتعرف على الذات أو على طبيعتنا الإنسانية.

المرجع

(1) Potics 1451 b5-7 - Ed.

(2) Beyon'd Good and Evil, trans. by Walter

Kaufmann New Yourk: Random House 1966).

Sec. 44 p.83 - Ed.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عايدة تعيد الحياة إلى حتشبسوت!

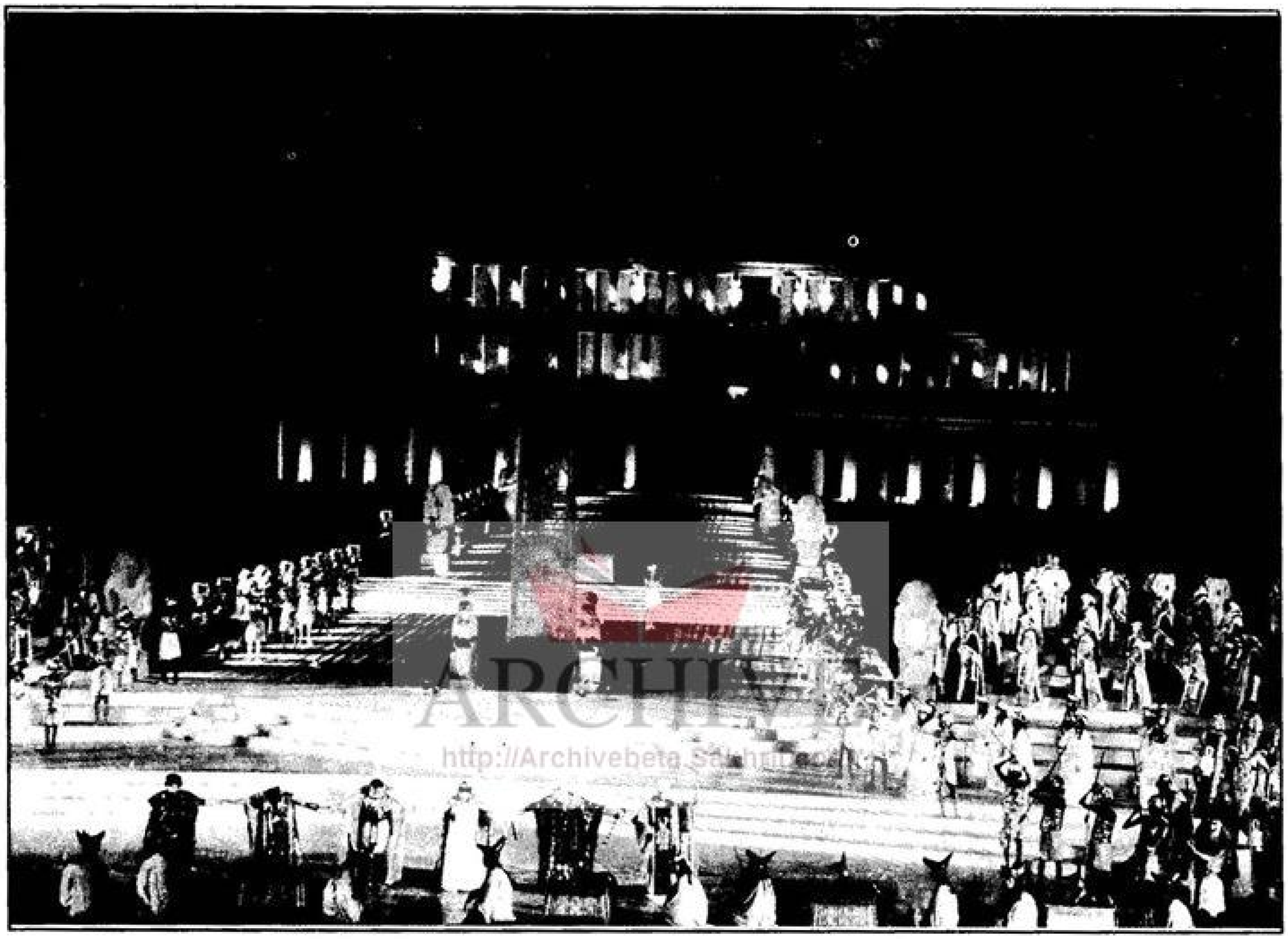
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بحماسة شديدة استعدت الأقصر لاستقبال عايدة ٩٧. علاوة على النظافة الدقيقة للمدينة، أعيد طلاء الشوارع وصارت فى أبهى صورها. كانت صور الرئيس ترفرف على السوارى الكبيرة. أضيئت أشجار المدينة والأشجار التى تحف الشوارع المؤدية إلى المعبد - وقد تم بناء محول بين المطار والأقصر. شيدت وزارة الدفاع جسرا يصل حافتى النيل إحداهما بالأخرى لتسهيل الطريق على خمسة آلاف مشاهد ينتظرون كل ليلة عرض، ولتأمين سلامتهم . لقد خطط السيد رئيس المجلس الأعلى للمدينة كل هذا ، لتكون الأقصر فى أبهى صورها كمدينة عالمية تحتضن ثلث آثار العالم . تفقد بنفسه حالة المدينة. حتى إضراب الحناطير الذى استمر قبل بضعة أيام توقف بأعجوبة ليلة افتتاح الأوبرا. كان كل شىء معدا لاستقبال الشخصيات المدعوة بمناسبة الاحتفال بهذه ال -125 eme Prem miere لأوبرا فيردى ، كذلك مئات الأتوبيسات تقل المشاهدين الآتين من العالم أجمع، من صحفيين ومصورين من كل الجنسيات. كانت حاضرة كذلك أكبر القنوات التليفزيونية والوكالات الصحفية الأكثر شهرة مثل رويتر وسيجمان. وكان مناخ شديد الخصوصية يخيم على المدينة

بكاملها التى يحركها هذا الحدث. بل وكان يمكن أن نلاحظ أيضا بعض التشدد الذى يثير التعزيز المبهر للأمن. فى كل ركن من شارع يقف رجل بوليس. لجان وتفتيشات منتظمة عند مدخل الفنادق المختلفة والأماكن العامة الأخرى. كان الخوف من الحريق أو من وقوع أى محاولة إرهابية حاضرا فى كل مكان. لكن الاحتياطات اللازمة كانت متخذة وجالبة للشعور بالطمأنينة فى الأقصر التى استقبلت ٢٠٠٠٠ متفرج. كانت العروض ممتلئة بنسبة ٦٠ بالمائة كل مساء. كل الفنادق كاملة العدد. فى الصباح ينتشر فى الشوارع أمواج من الزائرين منتهزين الفرصة ليزوروا المناطق المشهورة وكذلك السوق التقليدية. وما إن تدق الخامسة مساء حتى يعودوا إلى فنادقهم كيلا تفوتهم الأتوبيسات الخاصة التى أهدتها شركة شرق الدلتا للنقل السياحى لتقلهم إلى المعبد . يبدو أن إيقاع البلد قد صار يضبط نفسه على إيقاع الأوبرا.

حظى معبد حتشبسوت هو أيضا بفترة طويلة من الاستعدادات. منذ بداية شهر سبتمبر اشترك مهندسون وفنيون من مصر ومن جميع أنحاء العالم فى تجهيز خشبة المسرح والصوت. إنها الألمانية «نولسى» التى اختصت بتشييد المدرجات والخشبة وتجهيزات تحتية أخرى تم بناؤها مستعدة لاستقبال الجمهور بصورة أفضل . بالإضافة إلى الإنشاءات التى تصدرت المدخل والمساحات لعرض المنتجات المصرية «وكافيتريا تقدم مشروبات وشندوتشات . اهتم السينوغرافى المخرج أ. كولونيللى بالديكور والملابس والاكسسوار. وقد تم تصنيعها جميعا فى أوبرا القاهرة ونقلت إلى الأقصر منذ الخامس والعشرين من سبتمبر. لم تبدأ بروفات العرض كاملة فى مكانها إلا فى السادس من أكتوبر، قبل اليوم الأول للعرض بستة أيام وقبل التجارب النهائية بأربعة أيام. كان العمل متقدا ومتوترا . وكان يبدو أن المهمة لايمكن إنجازها، فقد اجتمعت على هذا المسرح الواسع فرق متعددة مختلفة قادمة من أماكن متنوعة وكان يبدو مستحيلا على المخرج والمنظمين الآخرين أن يصلوا فى وقت قصير كهذا إلى تمازج حقيقى. أ. ماشينتا مصمم الإضاءة و أ. كولونللى المخرج و أ. فويادانو مايسترو الأوركسترا ومهندسو الصوت الإيطاليون كان عليهم أن يذللوا مشكلات كثيرة فى وقت مضغوط، خمسمائة فنان يظهرون فى ملابسهم مختلطين بالكورال والسوليست والديكور . وبالرغم من أن التجارب بدأت مبكر، فلم تذلل بعض الصعوبات إلا فى الليلة السابقة على الافتتاح. حدث ذلك أيضا بالنسبة لتغييرات الديكور بدرجة أقل فى اليوم الثانى من التجارب النهائية والصوت فى مكان مفتوح واسع جدا كان أيضا يشكل قلقا كبيرا، لأن المكان المفتوح لا يتلاءم مع الصوت الكلاسيكى. وقد فرض المكان على الفنيين استراتيجية شديدة الخصوصية. كان صوت الأوركسترا والكورال يصل عبر مكبرات موزعة حول الموسيقيين والمغنيين . أما السوليست، فقد تم التقاط صوتهم عبر ميكروفونات ملصقة مباشرة بملابسهم وكانت هناك درجات الحرارة المتقلبة التى لاتسمح للفنانين بالبقاء طويلا فى كامل ملابسهم ، كما أعاقت الفنيين الذين لم يستطيعوا ضبط معداتهم قبل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مشهد من أوبرا عايدة

هبوط الليل. لكن الصعوبة القصوى التي مروا بها كانت تكمن في توزيع الأماكن التي توضع فيها السماعات الناقلة للصوت إلى الجمهور. «المكان والسينوغرافيا كانا مؤسسين بطريقة تجعل من المستحيل علينا أن نضع حوامل السماعات أمام الجمهور، في توزيع مجابه وهو الذي يعد مع ذلك التوزيع الأمثل. اضطررنا لوضعها موزعة هنا وهناك، وهذا يجعل الصوت المنقول متداخلا بصورة ملحوظة «يشرح أحد مهندسي الصوت. أثناء التجارب النهائية: كان الجو مشحونا بالتوتر. كان المخرج يصرخ آمرا في ميكروفونه غير راض عن مسار الأحداث. هكذا كان حتما أن تتوقف التجارب أكثر من مرة. لم يكن يبدو على أي شيء أنه في أوجه، والتوتر الذي أصاب العديد من فرق العمل المختلفة كان واضحا.

خـــرج المغنون من هذه التـــجـــارب مرهقين جسمانيا وصوتيا. كان تاريخ ١٢ اكـتـوبر يخـيم على أذهان الجميع كـأنه الســيف على الرقاب.

يلهنمينا فرنانديز

المخرج ا. كولونيللي

في الســـاعـــة الخامسة والنصف مـــســـاء بدأت أتوبيـسـات شـرق الدلتـــا للنقل الســيـاحى تمتلئ بالركـــاب. المرور مـــضطرب فى الشـــوارع. الرئيس وحرمه فى الأقصر. رجـــال البـــوليس يســـدون الشـــوارع ويمنعون مـرور السـيارات. مـازال الوقت نهارا، لكن الليل سرعـان مـا سيهبط. الجو مشحون. الصحفيون يتكالبون على السيارة التى حجزت لهم. كـاميرا، قوائم آلة التصوير، ميكروفونات فى الأيدى . الحيوية فى أوجها.

فى الخـامسة وخمس وأربعين دقيقة بدأ التحرك فى اتجاه المعبد لأول مرة ستعبر الاتوبيسات الجسر الجـديد الذى شـيـده الجـيش. هذا العـبـور المـمـيـز والفـريد للنيل (فـالكوبرى سـيـتم هدمـه بعـد أوبرا عـايدة) يتم بخطى شـديدة البطء. الجسر محفوف من الجهتين بسجاد أحمـر مـزين بحـافـة مـذهبـة . يبـدو الشارع الذى يمتد بعده جديدا. ليس فـيـه أية وسـائل مـواصـلات. لا سيارات أخرى تعبره، رجال بوليس آخـــرون فى زيهم يرشـــدون الأتوبيسات بعصـيـهم المضـيـئـة بحركات بطيئة وشبه متناغمة. تشبه حركات الباليه. ينطلق رجال البوليس بنظراتهم الحادة الثابتة كلما اقتربت ســيـارة منهم. ثم يتـرائى الريف الأخـضـر وحـقـول قـصب السكر الشـاسـعـة. جـبل وادى الملوك له حضـور طاغ ومـذهل . تنشر البلدة الصـغـيـرة التى يعـبـرها الموكب ملامحها المدهشة البيوت بواجهاتها المطلية تعـيد رسم حيـاة مـلاكـهـا ومآثرها.

الوصول إلى المعبد فى السادسة و١٣ دقيقة. تتوقف الأتوبيسات فى چراچ كبير وينسال المتفرجون نحو المنصـات. مـازالت بعض المحـلات مفتوحة عارضة منتجات يدوية على الوافدين الجدد. وفى الطريق المؤدى إلى المسـرح تقف قـوائم فـرعـونيـة مـزينة بالأزرق والذهبى يمكننا حتى أن نجد فيها سيراميك الحمامات . تبدأ الكافيتريا فى الازدحام المتزايد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جوزيبي جياكومني

رئيس الاوركستر! جيادانو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلف الكواليس يستعد العرض، الممثلون فى ملابسهم، الكورال يستدفئ والسوليست - المغنون أبطال الأوبرا - يستجمعون تركيزهم . فى فناء المنصات وتدخل الشخصيات الواحدة تلو الأخرى.

السادسة و٣٣ دقيقة. دخل **جون كونرى** لتوه. يجيب على حوارات الصحفيين المصريين من أجل التليفزيون، برحابة وأناقة. تصل شخصيات هامة أخرى من كل بلاد العالم . إنه مهرجان للشخصيات السياسية.

فى السابعة ودقيقتين اتخذ الجميع مواقعهم أخيرا على المقاعد، ينطفئ نور القاعة وتصل افتتاحية **عايدة** إلى آذاننا . ينبثق المعبد من الظلام فى ضوء خلاب عندما يبدأ غناء **راداميس**. شيئا فشيئا يمتد الضوء ليصل إلى الجبل الذى يعلو تدريجيا أمام عيون المتفرجين المتجمدين ذهولا. المشهد رائع. موصول بالمعبد عبر لعبة ممرات ماهرة تعمق المنظور وتصطحب الجمهور إلى قلب المعبد. تماثيل للقطة وللفراعنة تزين درجات السلالم التى تقطع المساحات وتتبنى على أساسها خشبة المسرح ببهاء. مصر القديمة حاضرة هنا بعظمتها ووقارها. الإضاءة استثنائية وصوت عايدة (ويلهيمنيا **فيرناندیز**) يدوى عاليا. الفصل الأول رائع وكذلك الأداء المميز لكل من ل.

شمتسدوك، ج. جياكوميني، ر. الوكيل و ى. مصطفى.

الثامنة ودقيقتين. انتهت الاستراحة وبدأ الفصل الثانى. شيئا فشيئا امتلأت خشبة المسرح بالبشر. إنه مشهد انتصار رادميس على الجيش الأثيوبى. يوجد على خشبة المسرح فى حدود ٨٠٠ شخص وملابس كثيرة بارقة وملونة. لانعود نرى لا المعبد ولا المغنيين . الحدث الدرامى والديكور قد امتصهما الإفراط فى الاكسسوار والأقمشة. وطبيعة الإخراج ساكنة لا تخفف من هذا الشعور بالثقل والاختناق الذى يطرح نفسه هكذا. كل شىء يبدو ثابتا وثقيلا. ياللخسارة! لحسن الحظ فإن الفقرات الراقصة التى قامت فرقة باليه أوبرا القاهرة أتت لتنقذ الموقف.

التاسعة و١٢ دقيقة . يغرق المعبد والمسرح والجبل الآن فى ضوء أزرق بديع . شرائط كبيرة من التل تعبر المسرح من الطرف للطرف الآخر. مضاءة بالأزرق هى الأخرى، تبدو محاكية أمواج النيل. اختفى الممثلون الصامتون. حلت محلهم ممثلات صامتات. تعود الحركة أكثر ثباتا. (معبرة عن حالة من الألوهية) ويختفى المغنون ما إن يتوقفون عن الحركة . وبالرغم من ذلك فإن الانفعالات فى أوجها. وموسيقى فيردى التى يتناولها السوليست بامتياز تحمل المشهد على أكتافها. يقود أوركسترا القاهرة المايسترو أ. جيادانو ويطربنا.

العاشرة وخمس وأربعين دقيقة ينفتح الهرم الذى يتوج قلب المشهد برفق ليتلقى راداميس المحكوم عليه بالحبس فيه حيا، وعايدة التى تضحى بنفسها معه. يبدو وكأن المعبد والجبل يدخلان فى اللعبة. يرتفع صوت الأوبرا وقورا كأنه يتحسر على هذا الحب الذى يكنه سنموت لحتشبسوت والذى جعله يبنى لها هذا المبنى البديع. بالرغم من الإرهاق الصوتى للمغنيين، فإن النهاية مشحونة بالمشاعر.

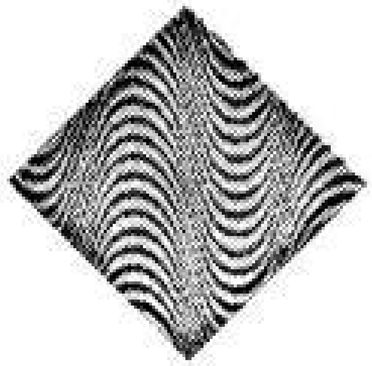
العاشرة وثمانى وأربعين دقيقة. تحية الفنانين . التصفيق يدوى بلا مغالاة لكن الجمهور مشبع تماما. فجأة يتسلط الضوء على شخصية وسط المشى المركزى . إنه الرئيس يرحل بينما يختفى عن أعيننا، تتجاذب أسماعنا ضجة آتية من الكواليس. الممثلون الصامتون يصرخون: بالروح بالدم نفديك يا مبارك.

الحادية عشرة وعشر دقائق. المنصات خالية مئات الأتوبيسات قد امتلأت لكن عليها الانتظار حتى يمر الرئيس قبل أن يعبروا الجسر خطوة خطوة متجهين نحو الفنادق . هذا العرض الأول سيبقى أثره فى أذهان الكثيرين هذا المساء، بعثت عايدة الحياة فى حتشبسوت.

ليلى أحمد

* كُتِبَت هذه المتابعة بالفرنسية. وترجمتها إلى العربية هدى حسين

عبد الكريم الطبال



قالت الورقاء

سَقَوْنِي وَقَالُوْا لاَ تُغَنِّ وَلَوْ سَقَوْا

«جِبَالَ سَرَاةٍ» مَا سُقِيتُ لَغَنَّتِ

- الحلاج -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قَالَتْ سَلاَماً

إِنْ تَقُمْ بِاللَّيْلِ

أَوْ تكْسِرْ مَرَايَا اَلطّينِ

أو تجنح إلى سلْم البنفسجِ

أَوْ تُجَدّفْ فِي خِضَمٍ غَيْرِ لُجِيٍّ، سَلاَماً

إِنْ تَغَشّاكَ اَلْعيانُ

أو الْمُثُولُ بِوَهْجِهِ وَشُفُوفِهِ

حَتَّى انْخَطَفْتَ
فَصِرْتَ رِيشاَ فِى اَلْخَرِيفِ
تَتِيهُ فِى شِبْرٍ
وَتَغْرَقُ فِى نَدَى غُصْنٍ
وَتَثْمُلُ مِنْ شَذَى كَأْسٍ
سَلاَماً
إنْ تَلَبَّسَكَ اَلْغِيَابُ أَوِ اَلْمَسَاءُ
فَصِرْتَ مَحْجُوبا
عَنِ اَلأَنَوَاتِ
تَنْسَى مَا الْغَرِيبُ
وَمَا الْغَرِيقُ وَمَا النَّدِيمُ
وَمَا سِوَى ظِلّى
سَلاَماً
إنْ أَتَتْكَ الأَرْضُ مِنْ كُلِّ الْفُصُولِ
وَأَنْتَ تَشْهَدُ فِى الْحَصَى
مَعْنَى الْجِبَال
وَإِنْ أَتَاكَ الْبَحْرُ مِنْ كُلِّ الرِّيَاح
وَأَنْتَ تَهْوِى فِى الرَّذَاذِ

وَإِنْ أَتَتْكَ الدَّالِيَاتُ مِنَ الْجِنَان
وَأَنْتَ فِى سُكْرِ
عَلَى ذِكْرِ الْحَبِيبْ
قَالَتْ سَلاَماً
أنْ تَرَى أَوْ لاَ تَرَى
أَنْ لاَ تَمَسَّ وَأَنْ تُمَسَّ
فَمَا لَنَا . . قُرْبٌ وَلاَ بُعْدٌ
عَنِ الْكَرْمِ
الذى منْهُ اسْتَقَيْنَا
وَانْجَذَبْنَا وَاخْتَفَيْنَا
بَيْنَ مَاءٍ فِى الرَّحِيقِ
وَبَيْنَ نَارٍ فِى الْحَرِيقِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواجز

ذاك القط لم أره من قبل، له وجه عريض الفكين وشوارب طويلة نافرة. كانت الشمس متسلطة على الأرجاء بضوئها الساطع، والقط على حافة السور يتحرك فى تثاقل، استمر فى ابتعاده.. قبع فى ركن، أحسست بأسى، وذاك القط هناك.

فى المساء، أخذت أتصفح كتاب الكيمياء، لم أر فى الأوراق سوى غمامة كثيفة، وصوت أمى يسرى فى أذنى قائلة: اعتمد على نفسك، ثم تقول: إذا فشلت أطلب مساعدة الغير، دعكت جفونى، ثم حدقت حولى، رأيت جدران حجرتى، أنا وحدى، وعلى الجدار بمواجهتى ساعة الحائط المستديرة وبجانبها صورة الحصان بعينيه الجاحظتين وعرفه الهائش يجرى محاولا اجتياز وحل قاتم، وفى الركن البعيد كان سريرى.

قبضت على سماعة التليفون، أخذت أحرك مؤشر الأرقام، قلت بصوت مرتعش: أبو خليل، سمعت صوته هادئا يسألنى عن الحال، قلت له بأننى لا أستطيع التركيز والامتحان كما يعلم بعد أسبوع وسيبدأ بمادة الكيمياء التى أكرهها، فعرض كما تمنيت أن أذاكر معه، واتفقنا أن نبدأ بالفصل الرابع لأهميته، ثم سألته عن موعدنا، فكان رده قصيرا حاسما: غدا.

أمام شقة إبراهيم وقفت، ضغطت على زر الجرس مرات..، انفرج الباب، وظهر إبراهيم.

قال : أهلا وسهلا.

ثم قال: تمام.. جئت فى ميعادك.

وأشار لى بأن أدخل. وجدت أمامى حائطين يكونان ممرا ضيقا، وكان هناك شباك مفتوح على يسارى، عندما حازيته هب منه تيار من الهواء البارد جعل ثيابى تنتفخ، ووجدت نفسى أسرع نحو الشباك، قبل أن أقفله اتجهت عيونى إلى أسفل، نحو الشارع، كان الشارع بعيدا ومنظره مغايرا. التفت إلى إبراهيم، كان يضحك..، ثم قال: الحال هنا ليس كما فى دوركم الأول، هززت رأسى، ثم تبعته إلى غرفته. بدأنا المذاكرة، واستطعت التركيز، ووجدته يضارعنى فى حفظ المعادلات، وتصايحنا فرحا عندما سمعنا الدقات العشرة للساعة وقد انتهينا من الفصل الرابع. صفحة واحدة قرأناها من الفصل التالى، صفحة واحدة، وتأوه إبراهيم، ثم قال بأن غرفة شيماء لصق غرفته، ثم اتجه للشرفة، أطل منها محدقا فى الشقة المجاورة، وصوته يعلو فى تساؤل عما إذا كانت ساهرة لتذاكر مثلنا. عندما عاد إلى داخل الغرفة، أخذ يتكلم كثيرا، ضاع الوقت. طلبت من إبراهيم أن أخرج، فسألنى هل سأجئ مرة أخرى فتهربت من أن أجيب. وقفت عند باب شقة شيماء المواجه للسلم، كان ضوء يتلاعب على زجاج الشراعة، ضوء لا يمكن الجزم بأ ن مصدره من داخل الشقة، وسمعت صوتا من خلفى، كان إبراهيم يحدق فىّ قبل أن يقفل باب شقته. فى غرفتى أكملت المذاكرة، وانتبهت إلى إشراقة الصباح، فأخذت أصفق، ثم امتدت يدى إلى الرف، أمسكت التمثال الذى يحبه أبى، المرآة العارية، وأخذت أتلمس الجسم المعدنى.

جاءنى ابراهيم، عرض ان نذاكر ثانية فى شقته، لماذا عنده؟، هممت أن أرفض، لكنه جذبنى من يدى. أثناء صعودنا، التفت ابراهيم نحوى قائلا: ما هى أخبار الملوخية؟، لم أفهم ما المقصود من كلامه المفاجئ. تلك المرة، فى غرفته، كان يتعلثم فى ترديده للمعادلات، وكل حين يتركنى ليطل من الشرفة، لا أعرف كيف أصبح الوقت ينقضى ببطء.

قال إبراهيم : نأخذ لفة.

وأوضح بأنه يريد القيام بفسحة فى شوارع الحى.

عند السلم، انفتح الباب المواجه له، باب شقة شيماء، وخرج اخوها، لحظة أن رآنا هتف بصوت غريب، لم نعرف إذا كان يزوم فينا أو يحيينا، ومن خلفه كانت شيماء.

قالت له: أنت الأصغر.. فاسمع الكلام وانزل.

بالفعل نزل درجتين أو ثلاث، ثم توقف، وأخذت عيناه تتفحصنا. وإبراهيم اقترب منها، سألها عن حال المذاكرة، فأخذت تشتكى من صعوبة بعض المواد، وعندما انتبهت إلى وجودى أخذت خطوة نحوى.

قالت : أهلا بالابن الوحيد لوالديه.

قلت لنفسى بانها ستهزأ بى، الكثير سبقوها، سألونى لماذا ليس لى أخ أو أخت، لماذا اكتفى أبى وأمى بى.

لكنها قالت: طبعا.. كل اهتمامهما بك.

ثم قالت: لن تتفوق علينا ككل سنة.

كانت تقول كلماتها، وهى تبتسم، وبريق بنى عينيها السوداوتين.

وسمعتها تقول: سأتفوق أنا عليك تلك المرة.

قلت: سنرى.

فقالت كلمتى: سنرى

واتجهت إلى السلم، وهى تتحدى أخيها أن يسبقها فى النزول، فى حركتها تلك لامستنى، وأحسست حرارة تسرى فى جسدى. واقترب منى إبراهيم، حدق فىَّ..، رفع سبابته بمستوى وجهى، كان سيحذرنى من شىء ما، لكنه لم يقل كلمة.

فى شوارع الحى، انقضى الوقت فى فسحتنا، وبدأت الشمس فى الغروب. وصادفنا غلام، كان يمسك بسلسلة معدنية يلتف طرفها الآخر حول كلب ضخم بشعر أبيض هائش، وتصايح إبراهيم فى سخرية بالغلام الذى أطلق كلبه، وأخذ يحثه أن يهاجنا، فأخذت خطوات للخلف، ولم يتحرك ابراهيم من مكانه، وعندما وصل الكلبضربه إبراهيم على أنفه، فتوقف الكلب عن هياجه، أخذ ينظر بعينين زائغتين إلى إبراهيم، ثم عاد إلى الغلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال إبراهيم للغلام بصوت عال: اسمع النصيحة واشترى حاجة تنفعك بدلا من ذاك الكلب الجبان.

ثم التفت لى وقال: ما أخبار الملوخية؟

وأنا، شعرت بالخزى من خوفى، ومن ضآلتى بالمقارنة بإبراهيم الفارع البنية.

عند باب شقتنا، كان الضوء شاحبا، لكننى رأيت ذاك القط بالقرب، كان يحوم حول شىءٍ ما، أظن أنها قطة صفراء.

رأيت أبى يمسك بيد أمى، وقفت محدقا، عندما انتبه أبى إلى وجودى أقفل أمامى باب غرفتهما، وأحسست الحرارة تسرى ثانية فى جسدى. فى غرفتى، كانت نافذتى مغلقة الزجاج، وقفت أمامها، لم أر سوى جانب من المستشفى الذى يقع فى مواجهتى وجانب من الجمعية التعاونية التى بقربه، ولم أر أحداً فى المساحة المكشوفة لى، ولم أسمع صوتا ولو ضعيفا هامسا، كانت نافذتى بزجاجها حاجزا بينى وبين ما يقع خلفها، ورفعت يدى بمستوى النافذة، أخذت أنقر بأصابعى على زجاجها، وأنقر. سمعت خطوات أمى تقترب من غرفتى...، وقفت ورائى، وأنا لا أزال أنقر على النافذة، سألتنى بصوت

هادئ عن ماذا افعل، فابتعدت عن النافذة، وأنا منكس الرأس، فعلا صوتها قائلة: لماذا لا ترد؟ ودخل أبى، لم يعترض عليها بحدة كما حدث كثيرا من قبل، لم يفعل سوى أن طبطب على كتفى. عندما رفعت رأسى، رأيت أبى وأمى ينصرفان وكل منهما يمسك بيد الآخر.

بعد امتحان الكيمياء، وبينما أنا فى الطريق، أحسست برضاء عن النفس، وهدوء، بالرغم من ازدحام الناس والسيارات المسرعة. فى مدخل العمارة، رأيت شيماء، عاجلتنى بسؤالها عن إجاباتى، أخبرتنى بأنها تريد الاطمئنان على تفوقى، قلت: الحمد لله. أظهرت لى ورقة امتحان مدرستها، وأخذت تسرد إجاباتها..، قلت: تماما، كركرت ضحكاتها، ثم سألتنى عن رأيى فيها وهل هى معقولة، عندئذ سمعنا صوت أقدام، كان إبراهيم، بدا عليه الغيظ، واتجه إلى السلم، لم يحيينا. وقالت شيماء بانه يجب الاهتمام بكل المواد بنفس الدرجة، ثم أسرعت نحو السلم، صعدت أمامى، كان ذيل فستانها يتمايل على ساقيها ذات الجورب الغامق.

رأيت ذاك القط العريض الفكين، طالت شواربه، ودائما ما أراه مع تلك القطة.

نادانى الأخ الأصغر لشيماء كى نلعب، ومن بعده إبراهيم الذى قال بأننى العب دائما مع الأصغر منى سنا، وتحدانى ان العب ضده، منعتنى أمى من النزول قائلة: عليك بالراحة بعد الانتهاء من الامتحانات، ثم أعطتنى دوبار، وهى تشير إلى كتبى وكراريسى المتناثرة، فأخذت أجمعها وأربطها، بعد أن انتهيت أخذت أرسم فى صفحة كبيرة بيضاء، على اليسار شجرة، وفى المنتصف رجلا طويلاً قوى البنية، وملامح وجهه حزينة وهو ينظر إلى قرص الشمس الذى يوجد فى أعلى اليمين، ووجدت أبى يقترب، ويتأمل صفحتى.

قال: هذا الرجل يترقب شيئا ما.

ثم قال: ترسم جيدا ولكنك لا تستطيع إكمال لوحة بكل تفاصيلها.

فى المساء جاءنا زائر، همست أمى بان ذاك الرجل رزقه ما شاء الله، وعندما سألتها عن عمله، ردت بانه مسئول عن الرسم وما شابه فى مجلة حكومية، وأمرتنى أن أشترى البن فالرجل صاحب مزاج. رمقت الرجل من خلال الباب الموارب، كان يرتدى بالرغم من حرارة الجو بذلة، أزرق غامق بخطوط طولية سوداء، وقميص ضيق بياقة متسخة مفتوحة ليظهر لحم رقبته السمينة، قلت لأمى بأن مظهره كرجال الأعمال، وضحكت، وهى حدقت فى وجهى.. ثم قالت بأن هذا ليس وقت الهزار، ثم أمسكت بالصينية التى عليها الفناجين، وقالت بصوت عالى النبرات: هيا بنا لنرحب بالرجل.

قال الرجل: لماذا توقفت عن رسم اللوحات؟!

فرد أبى بصوت حزين: والله كان مشروعى ولكن..

ـ فرصتك جاءت الآن.

ـ فرصتى أن أعمل معك!

ـ نعم.. النهار معى وبعد ذلك للوحات.

ـ مرتبى لا بأس به.

ـ تعمل انت فى قطاع خاص يستنزف وقتك كله.. ولنعرف الآن ماذا ستقول الزوجة.. ما رأيك؟

ـ أنت تريده أن يعمل فى الحكومة، وينقص مرتبه والحاجات تزيد أسعارها!

ـ لكنه سيكون بعد الظهر فى البيت، وبعد شهور قليلة قد تمكن الظروف أن أرقيه فيزيد مرتبه عما يأخذه من الشركة القطاع الخاص التى يعمل بها الآن.

ـ والله فرصة إذا كان مرتبه سيزيد وأيضا سيقضى نصف اليوم هنا.

ـ زوجتك توافقنى.. ما رأيك ياأستاذ؟

ـ فقال أبى: لا.. أنا مستريح فى عملى.

بعد ذهاب الرجل، تكلمت أمى مع أبى كثيرا، وكان صوتها يعلو عندما تقول بأنه لا يريد أن يقضى نصف اليوم معنا، وقال أبى: كلام الرجل أن زيادة المرتب احتمال.. قد يتحقق وقد لا يتحقق، ثم أخذ يردد كل حين: أنا مستريح. ذاك المساء، لم يخرج أبى كعادته، وأقفل أمامى باب حجرتهما مرة أخرى.وأنا ممسك بالشهادة، كنت أسرع فى خطوى.. ورأيت إبراهيم، تقدمت نحوه، أطلعته على درجاتى، عندما سألته عن درجاته تلعثم، وحاول إخفاء الشهادة التى يمسكها، عندما مددت يدى نحوها، تردد فى إعطائى إياها، ثم تركها لى. وجدت درجاته كلها منخفضة، وعلى الأخص مادة الكيمياء.

قلت : عجيبة!

لم يبد اهتماما ، وسمعته يقول: كالعادة تفوقت علينا.

قلت : طبعا.

قال : تلك المرة الفرق بينك وبين شيماء ضئيل.

قال كلماته السابقة بصوت عال، كان يفخر بها، وتوحى كلماته بأنه يتوقع تغلبها المرات الآتية.

قلت : لكنى لا أزال المتفوق عليكم جميعا.

ووجدته يدفعنى، وهو يقول بإننى هكذا لا أستطيع مجاراتهم فى اللعب ولذلك أحرص كلى التفوق عليهم فى الدراسة، ثم دفعنى ثانية، وخفت أن يقول بأنى جبان أيضا، فدفعته، كنت أتوقع أن يبدأ شجار بينى وبينه، لكنه حدق فى.

وقال : اليوم نلعب.. أنت فى فريق وأنا فى فريق.

كان يتحدانى، نفس التحدى الذى رغب فيه من قبل مرات، وكنت أتهرب منه.

قلت : اليوم سنرى.

أنا الذى اخترت ألا يشمل فريقى سوى أربعة لاعبين، أما الفريق الخصم فكان يتكون من إبراهيم والأخ الأصغر لشيماء وثلاثة لاعبين آخرين، كنا أربعة فى مواجهة خمسة. واستطعت تسجيل هدف، قال إبراهيم: حظ، وعندما سجلت الثانى لم يتكلم إبراهيم، وثالث، فبدا الغيظ على إبراهيم، وأنا أصبحت لا أبالى بتسجيل أهداف أخرى، وكلما استطعت الاستحواذ على الكرة كنت أركلها بقوة خارج حدود الملعب، فيجرى أحد أفراد الفريق الخصم وراءها، ويعود لاهثا بها لنعاود الملعب. وشيماء كانت تتابعنا من شرفتها، وعيرت إبراهيم وأخاها بهزيمتهما، ثم تبتسم، أظن ابتسامتها كانت لى. وفى مرة ركلت الكرة بقوة، لكن الاتجاه كان إلى أعلى، وتجاوزت الكرة فى ارتفاعها الدور الأول والثانى لعمارتنا.. ووصلت إلى متناول يدى شيماء التى تلقفتها، وانصرفت إلى داخل الشقة وهى تضحك. هكذا أصبحنا بلا كرة، ووقف رفاقى فى اللعب مذهولين. أنا قلت: سآتى بالكرة، وتركتهم فى ذهولهم. وأنا أصعد، كنت أحس نشوة، ورأيت جميع أبواب الشقق مقفلة وأيضا جميع الشراعات بحواجزها الزجاجية التى لا تبين ماوراءها، فى نشوتى أخذت أنقر بخفة الأبواب والشراعات. عند باب شقة شيماء، بمجرد أن نقرته انفتح، وظهرت شيماء وهى ممسكة بالكرة، وقفت أمامى لحظة، ثم جرت نحو غرفة ما، وتبعتها بالرغم من سماعى لصوت حركة فى الشقة. فى الغرفة رمت شيماء الكرة أسفل سرير ووقفت بينى وبين الوصول إليها وكانت ابتسامتها لاتزال، واقتربت... وأنا أنزل، والكرة بين يدى، كان أخو شيماء يصعد، سألنى: لماذا تأخرت؟!، لم أرد، تجاوزته، وأنا أتابع نزولى فى قفزات، وسمعت صوته من خلفى وهو يقول: لماذا تسرع هكذا؟!.

فى ذاك اليوم استكملنا اللعب، وانتصر أفراد الفريق الخصم، أحرزوا سبعة أهداف، بينما توقف رصيد فريقى عند ثلاثة.

جذور الأداء الفنى*

تأليف: جون ويلسون

ت : شاكر عبد الحميد

يحسن بنا أن نفهم الدور الذى يلعبه المسرح داخل سيكولوجية الإنسان، من خلال فحص الجذور الخاصة بالمسرح، وما أقصده بذلك، ليس هو الإشارة إلى تاريخ المسرح، كما يتم تعليمه فى العادة. بل الإشارة إلى الأسس الغريزية والأنثروبولوجية للدوافع التى أدت على نحو حتمى إلى ظهور الدراما والأوبرا فى المجتمع الإنسانى عامة فهل يمكننا أن نكتشف بشائر الأداء الإنسانى فى سلوك الحيوان؟ هل هناك خصائص معينة أو قدرات خاصة فى المخ البشرى تعمل على تعزيز ارتقاء فنون الأداء أى تعزيز الاستمتاع بها؟ هل يمكننا الوصول إلى استبصار خاصة حول الوظائف الاجتماعية والنفسية للأداء من خلال ملاحظتنا للطقوس الخاصة بالمجتمعات التى يطلق عليها المجتمعات البدائية؟

وأخيرًا هل تكشف الموضوعات الرئيسية المتكررة (التيمات) فى الأعمال الدرامية الكلاسيكية والشعبية عن أى شىء يتعلق بالانشغالات والتخيلات الجوهرية للكائنات البشرية؟ هذه عينة من الأسئلة التى سينصب عليها اهتمامنا فى هذاالفصل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللعب والتخييل Play & Fantasy:

يعتبر اللعب واحدًا من أكثر جذور أو أصول الأداء المسرحى وضوحاً. فكل الثدييات، خاصة ما تسمى واحدة الرئيسات Primates[1] تحب أن تستكشف البيئة المحيطة بها، وأن تمارس مهارات فطرية، وأن تختبر حدودها وإمكانياتها الجسمية العقلية. إن القيمة البقائية لمثل هذه النزعة الغريزية هى من الأمور الواضحة بذاتها فمن خلال وسائط اللعب يصبح الحيوان على ألفة

* جزء من كتاب يصدر قريبًا بعنوان «سيكولوجية فنون الأداء» .

بالبيئة، كما يصل إلى التحكم فيها، فاللعب يزوده بمجموعة متنوعة من الخبرات والممارسات الحسية الحركية المهمة، من أجل استمرارية الحياة.

عندما يشترك قردان صغيران فى محاكاة معركة فإنهما، من ناحية يرسخان شكل السيطرة (بتحديد من هو الزعيم) ومن ناحية أخرى، يجربان المهارات التى قد تكون مطلوبة يوماً ما فى معركة حقيقية. إما فى مواجهة عضو منافس أو غريم، من نفس نوعهما، أو فى مواجهة أعدائهما الطبيعيين الآخرين. إن اكتساب الخبرة هو الوظيفة الأكثر عمومية وشمولاً للعب فلا يوجد إلا أدنى شك فى أن لعبة مثل «القط والفأر» إنما تدور حول من هو المسيطر فى هذه اللعبة، فالقط يترك فريسته تهرب، ثم يستعيدها مرة أخرى وذلك على نحو متكرر، وذلك حتى يكتسب ممارسة مفيدة فى سلسلة عمليات الصيد التالية. وتكتسب مثل هذه الممارسات على نحو جيد فقط عندما لا يكون الجوع ضاغطاً على القط بشكل مباشر.

ويعتبر اللعب المنفرد الذى يقوم به طفل، عندما يتسلق شجرة، أو يقوم به كلب، عندما يطارد كرة مثلا نوعًا من الممارسات المماثلة للمهارات وتعلمًا خاصًا أيضا لقوانين الطبيعة، من أجل الاستفادة بهما ـ هذه الممارسات وهذا التعليم ـ فى مناسبات تالية فى المستقبل. وليس من قبيل المصادفة. أن الأعمال الدرامية يطلق عليها أيضا نفس الاسم **Plays** (٢) وذلك لأن الخبرة المتزايدة بالحياة والاستعادة المتزايدة لها يمثلان بعض المكافآت الخاصة التى تقدمها هذه الأعمال.

لكن اللعب ليس مجرَّد نشاط جسمى، فبسبب وجود عقول على درجة عالية من التقدم لدينا، توفرت لنا قدرة فطرية على اللعب العقلى وتوفر لدينا ميل خاص نحو هذا اللعب، ونحن نسمى هذا اللعب العقلى تخييلا.

والشخص الذى تتاح له الفرصة لملاحظة الأطفال وهم يكبرون سيندهش بدرجة كبيرة من تلك السهولة التى يتمكنون من خلالها من ابتكار ألعاب صغيرة وابتكار ألعاب وأصدقاء خياليين، وأعداء، وجنيات، ووحوش، ومن حديثهم مع النباتات والحشرات فى الحديقة، ومن تعاملهم مع ألعابهم غير الحية باعتبارها كائنات حية. وهذا ليس نوعًا من الجهل. وليس علامة على الاجترار **Autism** أو الانفصال عن الواقع أو الفصام، بل هو، على العكس من ذلك، نوع من النشاط الإبداعى والصحى شديد الرقى، وهو المكافئ المماثل العقلى للعب. وتعد القدرة على توليد ومعالجة الصور المركبة داخل عقولنا ـ ربما بما يفوق كل قدرات الإنسان الأخرى ـ المسئولة عن البروز السابق للإنسان داخل المملكة الحيوانية. ولسوء الحظ، فإنه يبدو أن هذه القدرة على التخيل يتم فقدانها على نحو تدريجى، أو على الأقل يتم قمعها، مع نمونا فى اتجاه «النضج» مع تحولنا إلى كائنات «مسئولة» واعية بذاتها. ويعتبر المسرح والأفلام بالنسبة للراشدين نموذجين للمنافذ الأخيرة، المقبولة اجتماعياً، للتعبير عن غريزة اللعب العقلى هذه.

كما ذكرنا فى الفصل الأول، فإن واحدة من أكثر الوظائف أهمية للمسرح فى المجتمع الإنسانى تتمثل فى أنه يمنحنا خبرة بالمواقف التى لانواجهها كثيراً فى

الحياة الفعلية، خبرة بديلة بالنسبة للممثلين، وخبرة بديلة بعيدة عدة خطوات أيضًا بالنسبة للمشاهدين، وهذا يفسر ذلك الشيوع الكبير لموضوعات رئيسية تيمات خاصة بالرعب والكوارث والاغتصاب والموت وغيرها من الموضوعات المخيفة فى الأفلام والمسرحيات. فهى موضوعات لا نمر بالخبرات الخاصة بها كثيرًا فى حياتنا اليومية العادية.

إن موتنا الخاص مثلا، هو من الأمور التى تحدث للمرء مرة واحدة فى الحياة، كما أن موت الأشخاص الحميمين بالنسبة لنا هو من الأمور نادرة الحدوث. ولذلك ليس من المثير للدهشة أن نكون فى حالة سعى من أجل إعداد أنفسنا بشكل ما لمثل الأحداث الاستثنائية الطارئة، وأن نستعيد استجاباتنا المسكنة لها، ومن ثم نكتسب تحكمًا أفضل فى هذه الأحداث، من خلال التخييل واللعب، ويعتبر المسرح أحد أشكال البحث عن مثل هذا الإعداد للذات. يشتمل أسلوب «السيكودراما» الذى حاز على شعبية كبيرة، فى كثير من أرجاء أمريكا وأوروبا، على الاستخدام العلاجى للوظائف الاستكشافية والاستعادية للمسرح، فمن خلال تمثيل الأدوار ومحاولة البحث عن حلول للمشكلات الخاصة بالعلاقات الإنسانية، فى المناخ الآمن الخاص بالعيادة النفسية، يمكن للمرضى (أو العملاء Clie أو الزبائن كما يطلق عليهم اليوم فى أغلب الأحوال) أن يمارسوا المواجهات المتبادلة بين الأشخاص، دون أن يتعرضوا للعقاب - على نحو مؤذ - عندما يرتكبون خطأ ما. وتقوم الموسيقى بأداء نفس الأثر بالنسبة للانفعالات، إنها تقدم إثارة قوية ولكنها مؤقتة (ولذلك فهى آمنة) للمشاعر. ولاشك أن التمايل (بفعل الموسيقى) يقوم بنفس الطريقة بالإبدال أو التحويل الخاص لوجودنا المتمثل فى بقائنا الجسمى فى حالة جلوس طويل الأمد، فالموسيقى هى حالة من التحويل بعيدًا عن حالة التسطح الانفعالية النمطية التى نكون عليها كل يوم فى حياتنا الدنيوية.

لقد ناقشنا المكافآت التعبيرية والتنفيسية للأداء. وقد لوحظ لدى الثدييات (واحدية الرئيسات) غير الإنسان أن الصيحات الصوتية الإيقاعية المرتفعة، والتى يتم رفعها إلى أقصى ذروة لها، يعقبها نشاط بديل (مثل ضرب الصدر باليدين لدى الغوريللا قاطنة الجبال) وأن هذه الاستجابة هى استجابة شائعة فى حالات الاستثارة القوية. وقد تكون هذه الاستجابة عبارة عن «عدوى اجتماعية»، فهى تطلق ردود أفعال مماثلة لدى أفراد آخرين فى الجماعة، خاصة لدى الذكور الراشدين. وبالنسبة للإنسان الذى يراقب هذا السلوك، قد تبدو مثل هذه الاستجابات مماثلة للشكل السلوكى الخاص الذى نسميه «الاستعراض» إن تماثل هذا مع المشهد الخاص «بتينور» إيطالى، يكمل نغمة معينة، فيندفع الجمهور فى حالة تصفيق كبير استحسانًا لأدائه هو من الأمور ذات الجاذبية الخاصة هنا. وكلما زادت فترة النشاط الصوتى التى يسمح خلالها بتكوين التوتر، زاد النشاط اللفظى فى نشاط الاستحسان النهائى هذا لدى الجمهور.

إن الأداء الحى ليس مجرد محاكاة للسلوك اليومى، إنه عبارة عن منشط أو حفاز بيولوجى Biological Stimulatar (Pradier, 1990) فعندما يؤدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الممثلون والمغنون والراقصون أدوارهم بكفاءة، فإنهم يقومون فعلا بإطلاق الطاقات لدى المتلقين لفنهم. ومن أعراض هذا التنشيط الجسمى التصفيق، والتصفير، والصراخ، وضرب الأرض بالقدمين، وهى أعراض تظهر لدى المتلقين، الذين تم «تحريكهم» فعلا بفضل هذا الأداء. وقد لاحظ برادييـر Pradier أن هذا هو مايفرق بين مشاهدة الأداء والحلم. فخلال الأحلام يكون الجهاز الحركى مفصولا ومعزولا وذلك من أجل منع أى تعبير جسمى عن الأشكال السلوكية التى يتم تصنيعها فى المخ(٣). أما النشاطات الخاصة خلال الألعاب الرياضية فهى تكون تقريبًا على العكس من ذلك، حيث تتم إثارة النشاط الحركى بينما تبقى الوظائف المعرفية الأخرى فى حالة راحة إلى حد كبير(٤). تستعيد فنون الاداء (خاصة الأشكال الحية منها كالمسرح فى مقابل الأنواع التكنولوجية منها كالأفلام والتليفزيون) ذلك التكامل الخاص بين العقل والجسم وتظل فى نفس الوقت محافظة على الشكل الشبيه باللعب الخاص بها.

ويعمل الأداء على حث حركات أولية لدى المتلقين، وهى حركات قد يمكن قياسها نظريًا. ومن ثم يمكن التفكير فى الأداء كما يقول - برادييـر - باعتباره نوعًا من الحلم المنشط Tonic dream

المحاكاة والتعبير الإيمائى

Imitation and Mimicry

هناك غريزة إنسانية أخرى فى الأداء الإنسانى ألا وهى غريزة المحاكاة imitation حيث تعتبر مشاهدة الآخرين وهم يتصرفون من المصادر الإدراكية لحب الاستطلاع والتسلية لدينا، ويحدث هذا سواء كنا على الشاطئ أو فى قطار أو كنا نشاهد تمثيلية عائلية فى التليفزيون. وأحد أسباب ملاحظتنا للآخرين، بهذا الولع، هو أن نتمكن من استدماج بعض الجوانب المحددة من سلوكهم، فى المخزون السلوكى الخاص بنا (وفى نفس الوقت برفض جوانب سلوكية أخرى نعتقد أنها أقل فاعلية أو أقل أهمية).

إن المحاكاة هى الطريقة الأولية التى نكتسب من خلالها العديد من جوانب سلوكنا الثقافى، وبشكل خاص: للغة وقواعد السلوك المهذب وأساليب الملاطفة أو الغزل وغيرها. ورغم أنه يكثر الاحتفاء بطيور مثل الببغاوات والمينة(٥) mynahs وذلك بسبب قدراتها الخاصة فى التمثيل الإيمائى فإن مثل هذه القدرة هى من الأمور بالغة الارتقاء لدى الأطفال، هؤلاء الذين يكونون قادرين على محاكاة تعبيرات وجه الآخرين منذ ولادتهم (Reissland, 1988) إن الدلالة التطورية للمحاكاة دلالة واضحة؛ فهى تساعد على نحو كبير، فى تمثلنا للأنماط السلوكية الثقافية، وتساهم بدرجة كبيرة أيضًا فى التخاطب مع الأعضاء الآخرين من نفس الأنواع.

نحن نعتمد أثناء الأداء الدرامى، على مهاراتنا الخاصة فى المحاكاة والتعبير الايمائى بطرائق عديدة. وربما كان الشكل الأكثر وضوحاً الدال على ذلك هو تبنينا لنبرات صوتية ذات شكل كلى إجمالى (وهى المهارة الخاصة لدى بعض ممثلى الشخصيات مثل دانى كى Danny Kaye وبيتر سيلرز peter Sellers).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإضافة إلى ماسبق، نحن نحفظ أبيات القصائد الشعرية وبصفة خاصة مايكون منها على هيئة أغانٍ، أساسًا من خلال المحاكاة، كذلك توحى الكلمة التى تشير إلى التمثيل أو التعبير الإيمائى mime بأن لغة الجسد لغة تكتسب أيضًا إلى حد كبير، من خلال المحاكاة. وفى حقيقة الأمر، فإن الـ mimus الرومانية تتكون من رقص تمهيدى يصف حياة الحيوان وممارسته الجنسية. (Pradier, 1990).

معالجة المعلومات Information Processing

توجد أسس قوية لهذا الاستعداد الإنساني الخاص لإنتاج وتذوق الفن، وهذه الأسس أو القواعد موجودة فى النشاط المعرفى الخاص بأمخاخنا بالغة التقدم. فجهازنا الإدراكى مزود بالقدرة المتبلورة المرهفة على التمييز بين الأنماط الإدراكية، السمعية والبصرية، من المثيرات. وكذلك توجد لدينا إمكانيات وقدرات غير عادية خاصة بالذاكرة، وهى إمكانيات وقدرات لها قيمتها الكبيرة فى - مثلا - التعرف على وجوه الأفراد وتقدير دلالة الأصوات الخاصة بضوضاء معينة. وتساهم المتعة المكتسبة من ممارستنا - لهذه القدرة الخاصة بالإدراك التفصيلى فى أشكاله البصرية والسمعية - دون شك - فى اهتمامنا بعديد من الأشكال الفنية.

توجد لدينا كذلك حاجة ما، لأن نفرض النظام على المثيرات العشوائية والمركبة وأن نبحث، خلال ذلك، عن شكل قابل للتعرف عليه. بمعنى آخر نحن مدفوعون لأن نضفى معنى على بيئتنا فنحن لا نرى فجوة (ثقباً) فى منطقة المجال البصرى ناظرة مع البقعة العمياء blind spot[٦] حيث يغادر المسار البصرى الشبكية فى طريقه إلى المخ. وبدلا من ذلك نحن نسد هذه الفجوة من خلال عمليات منطقية، وعند الضرورة نقوم بالإكمال الضرورى للنمط الخاص بالصفحة الكلية التى نقوم بالنظر إليها. ومن المستحيل فعليًا أن نستمع حتى إلى سلسلة من ضربات الطبول دون أن نقوم بتجميعها معًا فى مجموعات موسيقية ثنائية أو ثلاثية أو رباعية (وفقًا للنظم أو الأوزان metres الموسيقية الأكثر شيوعًا فيها) والشىء الأكثر أهمية هو أننا نحمل فى مخنا مفاهيم مجردة مثل شكل الشجرة أو صوت الحية، وهى مخططات أو برامج نحاول أن نجعلها تتناسب مع الإحساسات القادمة إلينا وأن نستفيد بها فى تحديد هذه الإحساسات. وتعمل عملية إدراك الأنماط الكلية فى البيئة، على معاونة الذاكرة فى التخزين والاستعادة للمعلومات، كما تمكننا من الاكتشاف السريع للأخطار الموجودة فى البيئة. ولم تتطور مثل هذه القدرات أصلاً، من أجل إنتاج الفن، لكن وجود هذه المقدمات فى المخ الإنسانى جعل إنتاج الفن أمرًا ممكنًا، بل ضرورياً.

يكمن الكثير من استمتاعنا بالموسيقى وكذلك الفن البصرى فى حالة الرضا أو الإشباع الخاصة التى نشعر بها نتيجة اكتشافنا النظام والمعنى فى أنماط المثيرات، واضحة التركيب، أى فى ممارستنا لملكاتنا العقلية الراقية. ويحتاج الفن العظيم دائمًا إلى درجة ما من «العمل» العقلى من جانب المشاهد أو المستمع، وذلك قبل أن يتم حصد المكافأة، لكن الإشباع هو أكثر الثمار التى يتم جنيها من هذه المكافأة. وتقترح نظرية تشغيل

المعلومات حول الفن (Berlyne, 1971) وجود مستوى مثالى من الألفة أو عدم اليقين بالنسبة للتفاعل بين العمل الفنى والمتلقى له. فإذا كان العمل الفنى شديد الوضوح قابلا للتنبؤ به Predictable بسهولة فإنه سيصبح مملا على نحو ملحوظ، كذلك إذا كان العمل الفنى معقدا جدًا بحيث نقلع تمامًا عن محاولة اكتشاف الأنماط الزاخرة بالمعنى فيه، فإننا نصبح أيضًا واقعين فى أسر الملل أو نصبح حتى قلقين على نحو واضح.

ويفتقر العديد من الناس للخلفية المناسبة المتراكمة من الخبرة، أو يفتقرون أيضًا للقدرة الخاصة على التشغيل للمعلومات من أجل استخلاص المعنى من الموسيقى العظيمة، ومن ثم فهم يعتبرونها بمثابة الهجوم الذى يُشن على آذانهم. ويكون الإنغماس فى ثقافة غريبة عنهم لايجدون فيها شيئًا مألوفًا، كى يتعلقوا به أمرًا بالنسبة لهم يشبه الصدمة. ويصدق نفس الشىء على الفن البصرى التجريدى، فإذا كان هذا الفن غير منظم بدرجة كبيرة فإنه سيبدو لهم شديد الإحداث للملل، أو حتى، شديد التهديد لأمنهم النفسى الخاص.

الترابطات عبر الحواس:
Cross - Modal Associtpns

هناك قدرة معرفية أخرى تعتبر جوهرية بالنسبة للتذوق الفنى، ألا وهى قدرة التمثيل العقلى Mental representa أو التفكير المجازى metaphoric thinking. فنحن يمكننا أن نفكر فى نغمة معينة باعتبارها مبهجة أو دافئة أو فى لحن معين باعتباره فخمًا grand أو حزينًا. وهذه القدرة المرنة، على نحو رائع، والتى هى أحد مفاتيح التفكير الإنسانى المركب (وهى كذلك أحد الأمور الأساسية فى الفن والموسيقى) قد تكون قد تطورت كوظيفة للانقسام الثنائى الجانبى المذهل للمخ الإنسانى. Lateralization . أى لتوظيف نصفى المخ الأيمن والأيسر فى أغراض مختلفة. وعلى الرغم من ذلك، فقد ظلت هناك نشاطات تآزر خاصة بين هذين النصفين، وذلك من خلال حزمة رابطة من المسارات العصبية tracts تسمى الجسم الجاسئ أو المقرن الأعظم Corpus Carllosum(٧). ويعتبر تشغيل المعلومات الموسيقية من الظواهر الأساسية فى النصف الأيمن من المخ، لكن الموسيقيين المدربين يتعلمون أن يستحضروا نشاطات الجانب الأيسر من المخ (اللفظى) أيضا، كى يقوم بمهام موسيقية أخرى (إضافة إلى مهام النصف الأيمن) وأكثر هذه المهام وضوحًا هو مايتعلق منها بتحديد سلالم موسيقية والمسافات بين الدرجات الصوتية Pitch intervals وكذلك الأساليب الموسيقية المختلفة (كالباروك والجاز والهيفى ميتال «الموسيقى المعدنية الحادة» إلخ).

إن النمط الأكثر شيوعًا من أنماط الترابطات عبر الحواس هو ذلك النمط المتمثل فى وصف الصوت من خلال مصطلحات مكانية. فأن نصف الدرجات الصوتية للنغمات الموسيقية بأنها مرتفعة فى مقابل كونها منخفضة هو مثال واضح على ذلك، وربما كان هذا المثال مشتقًا من التحديد الموضعى التشريحى فى غرف ترديد الصوت Resonating Chambers والذى يستخدم فيها ـ هذا التحديد الموضعى ـ لإنتاج الأصوات على نحو

واضح (صوت الرأس فى مقابل صوت الصدر). ويعتبر الحديث عن صوت ماعلى أنه «كبير» أو «صغير» هو مثال آخر يعتمد على التماثل فى الحجم. وعلى نفس الشاكلة نحن لا نجد صعوبة فى فهم مايقصد عند الحديث عن موسيقى ما بأنها «مشرقة» أو قاتمة أو «حزينة» أو متألقة أو تتسم بالرفعة والشموخ أو خفيضة flat: تجد نسبة قليلة من الناس (ربما حوالى ١٪) مثل هذه الروابط بين الصوت أو الصورة فارضة لنفسها إلى الدرجة التى يمكن أن تحدث عندها النغمات خبرات بصرية قوية مباشرة فعلا، وتسمى مثل هذه الظاهرة بالتاليفية أو التركيبية synesthesia، وهى أحد الأسس القوية الممكنة لهذه القدرة غير العادية على تحديد الدرجة الخاصة بنغمة، أو مفتاح موسيقى، دون أى إطار مرجعى (الدرجة الصوتية المطلقة). وتظهر معظم التقارير الخاصة حول التركيب بين الصوت واللون أن النغمات منخفضة الدرجة ينتج عنها ألوان مظلمة معتمة كالبنى والأسود، بينما تستثير النغمات مرتفعة الدرجة إحساسات لونية خفيفة ومشرقة كالأصفر والأبيض (Marks, 1975)

وعندما نتحدث عن «عين العقل» أو الخيال، فنحن نعترف بإحراز قصب السبق للشكل البصرى من النشاط المعرفى أو لقدرتنا على ترجمة إحساساتنا إلى أشكال بصرية موازية لها أو مماثلة لها. وليس من قبيل المصادفة أن جاءت كلمة المسرح theatr من الكلمة الإغريقية theatron التى تعنى المكان الذى «تقوم بالمشاهدة منه».

الإيقاع والنغمة (التون) Rythm and Tone:

هناك أسس غريزية أخرى للموسيقى، كما توجد بدايات الأثر الخاص بالإيقاع فى خبرة الجنين المبكرة بضربات قلب الأم. ويبدو أن الموسيقى بنبضها المماثل لدقات قلب الأم (حوالى ٧٢ دقة فى الدقيقة) لها نفس الأثر الملطف على الأطفال الرضع. وفى حقيقة الأمر ليس من الضرورى أن تكون هذه الدقات موسيقية، فأى تسجيل بسيط لضربات زوجية مماثلة لدقات القلب الإنسانى يمكنه أن يهدئ الرضع الصغار وأن يخفض من معدل الصراخ لديهم، وأن يساعدهم على النوم وعلى اكتساب الوزن المناسب (Salk, 1962). ولتتحرك بهذه التجربة خطوة إضافية، ففى متحف العلوم فى لندن تم إنشاء غرفة مظلمة قصد منها أن تحاكى الرحم من الداخل، وداخل هذه الغرفة يعزف أصوات مسجلة مأخوذة من داخل رحم امرأة. وقد لوحظ أن الأطفال والصغار يقضون وقتًا طويلاً على نحو ملحوظ جالسين مبتهجين فى هذه البيئة الآمنة الشبيهة برحم الأم والتى لابد أن الصوت المعاد تسجيله المماثل لدقات قلب الأم قد مثل مكوناً مميزًا من مكوناتها.

وحتى لو كانت استعادة صوت ضربات قلب أمهاتنا ليس شيئًا جوهريًا (وقد فشلت إحدى المحاولات بعد ذلك لإعادة إنتاج ماتوصل إليه سوك Salk من نتائج سالفة الذكر) (Tullack et al, 1984) فإن نبضنا الخاص قد يكون معلمًا بارزًا يحدد القوة الانفعالية لمقطوعة موسيقية. فعندما نستثار يزداد معدل ضربات قلبنا على نحو طبيعى، وكذلك الحال بالنسبة للموسيقى التى تتسارع حركتها، حيث يحكم عليها بأنها تصبح أكثر إثارة. وتبدو العديد من المقطوعات الموسيقية وكأنها نظمت بحيث تتمثل أولاً معدل ضربات القلب الطبيعى، ثم تتسارع بعد ذلك على نحو تدريجى، ثم أنها تتقدم بعد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك بمعدل ضربات قلب المستمع معها إلى نقطة محددة. إنها - هذه المقطوعات - ممكن أن توظف كنوع من محدِّد الخطو - أو ضابط الحركة - المسعى الذى يزيد من مستوى الاستثارة الجسمية. وتبدو بعض الأداءات الجماعية الكبيرة big ensembles لدى **روسينى** كتلك الموجودة فى أوبرا: La Cenerentola والتى جاء فيها «**لكننى أخشى أن تكون هناك عاصفة قد بدأت فى التجمع**» تبدو كأنها قد صممت على نحو متعمد من أجل تكوين شدة انفعالية معينة بهذه الطريقة.

ذكر سويبلمان Soibelman (1948) أن الألحان المختلفة تحدث زيادة فى معدل النبض فيما بين صفر و ١٥ دقة فى الدقيقة. وقد أعاد أحد طلابى إظهار نفس النتيجة (Le Clair, 1986) من خلال ملاحظته للزيادات فى معدل النبض لدى ستة مفحوصين (ثلاثة منهم من الذكور وثلاث من الإناث) وقد كانوا يستمعون إلى مقطع من سيمفونية روميو وجولييت لبروكوفييف(٨). وعبر مسار المقطوعة التى استغرقت ٤ دقائق، تزايد معدل النبض على نحو تدريجى من متوسط مقداره ٧٤ دقة فى الدقيقة إلى ٨٥ دقة فى الدقيقة. وهذه الزيادات كانت ترتبط على نحو واضح بالمزاج الخاص للموسيقى. فقد لوحظ حدوث قفزة مفاجئة فى معدل النبض خلال الفترات الأكثر إثارة من المقطوعة خلال الحركات المفاجئة دون تمهيد Subito، وخلال الزيادة التدريجية فى الشدة Crescendo بينما لوحظ استواء أو استقرار Pla-teau فى معدل النبض (أو حتى حدوث انخفاض مفاجئ فيه) خلال الأقسام المشتملة على تآلفات نغمية خافتة جداً ومتناقضة تدريجيًا فى شدتها pianissmo and diminueendo وسنناقش هذا الموضوع لاحقًا فى علاقته بالاستخدام العلاجى للموسيقى (الفصل الثانى عشر).

فقرع الطبول بشكل منتظم بالغ القوة كما يحدث رقص القبائل، والاستعراضات العسكرية والأغانى الدينية، وموسيقى مراهقى الروك Teenaage Rock music يمكنها أن تحدث حالة شبيهة بالغيبوبة أو الغشية Trrrance - like وذلك لأن «داخلاً» input حسيًا شديداً، وحركة عضلية قوية يشرعان فى السيطرة على الإيقاعات الكهربائية للمخ. وينتج عن هذا فقدان للإرادة، ورفع مستوى القابلية للإيحاء، وأحيانًا حالة من الانتشاء. ولسنا فى حاجة لأن نقول إن التحريك المستمر للجزء الأسفل من الجسم (خاصة منطقة الحوض) والذى يصاحب غالبًا مثل هذا الرقص من الممكن أن يرفع من مستوى الاستثارة الجنسية، حتى فى ظل غياب التلامس الجسمى، كما هو الحال مثلا فى الرقص الأوروبى الأكثر رصانة (winkelman, 1986)

ولعل العناصر الشبيهه بحركات الاستمناء فى بعض أشكال موسيقى البوب هو أحد المبررات التى تقف وراء معارضة الآباء ذى الميول التطهيرية له، وكذلك لاستنكار الحكومات التسلطية، له، باعتباره مظهراً من مظاهر الانحلال الأخلاقى. ومع ذلك، فإنه حتى الأشكال الأكثر رقيا من الموسيقى لاتخلو أيضًا من الدلالة الجنسية، فعلاقات الحب الثنائية لدى **فاجنر**، خاصة تلك التى بين «تريستان وأوزولده»، وبين «سيحموند وسيجلنده» هى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علاقات ذات طبيعة نعاظية[٩] صارخة من حيث بنيتها الخاصة، وكما لو كان المؤلف الموسيقى قد قرأ كتابات ماسترز وجونسون قبل أن يكتب هذه المؤلفات[١٠] كذلك فإن الصوت المنطوق Vocal Sound الذى ينتجه أحد المغنين تكون له دلالته البدائية أيضًا. فالمغنون الأوبراليون من نوع الباص[١١] والباريتون يوحون مباشرة بالقوة الذكورية (زمجرة الغوريللا الذكر مثلا). بينما يحاكى صوت مغنيات الأوبرا من نوع السوبرانو[١٢] الصرخة الحزينة المؤسية كما هو الأمر فيما يتعلق بذلك الكرب الذى كانت تعانى منه «توسكا» مثلاً بعد قفزها من شرفة القلعة المفرجة. والمغنون الأوبراليون الذين يغنون من طبقة «التينور» لديهم كفاءة أيضًا فى محاكاة صرخات الألم المبرح، ومثلا: كافارادوس Cavaradoss[١٣] أثناء تعذيبه، وألم «عطيل» بسبب الغيرة. ويتم إدراك الشدة المتزايدة فى الصوت على أنها، مهددة حيث أنها توحى بأن مصدر الصوت والذى يشبه صوت الوحش يقترب أكثر فأكثر على نحو تدريجى. وهناك مقطع فى أوبرا «هكذا تفعلن جميعا Cosi fan tutte» لموزارت يقوم فيه «فيراندو» بمراودة فيورديلجى Fiordiligi عن نفسها ويقوم فيه مسارها الصوتى Vocal line بانتقالات قصيرة مفاجئة لنغمة أعلى توحى بحالة امرأة متزمتة قد تم خداعها توًا.

وأتذكر الآن، أنه خلال إحدى عمليات الإنتاج لهذا العمل، كانت «السوبرانو» التى يفترض أنها تغنى هذه الجملة الموسيقية تعانى من صعوبة واضحة فى ذلك بشكل مناسب، لكن هذه الصعوبة قد تم التغلب عليها عندما طلب المخرج من مغنى التينور أن يقرص فعلا هذه المغنية فى ظهرها فى اللحظة المناسبة التى تسبق بالضبط انتقالها إلى النغمات الأعلى.

تشكل الخاصية التعبيرية للصوت الإنسانى جانبًا من نظامنا الغريزى الخاص بتوصيل الانفعال، ويستفيد الغناء من هذه العملية الجوهرية على نحو واضح.

وتفسر هذه الخاصية التعبيرية، إضافة إلى القدرة الخاصة بالأنماط الصوتية الإيقاعية، والتى تعمل على حفز مخنا وعملياتنا الحشوية الداخلية، الكثير من حالات الاستثارة التى تحدثها الموسيقى لدينا. وسنناقش أصول الخبرة الموسيقية أو جذورها على نحو أكثر تفصيلا فى الفصل الثامن من هذا الكتاب.

الطقس Ritual:

يعترف علماء الأنثروبولوجيا بأن الطقوس الاجتماعية هى بمثابة «مسقط الرأس» لعديد من جوانب الأداء. فالطقس يتكون من التكرار النمطى المغلق، لنشاط ما، استجلابًا لأثر سحرى. ولايتكرر النمط السلوكى فقط نتيجة للعادة ولكن أيضًا لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة. وقد تكون جذور هذا النشاط فى الماضى عشوائية أو من قبيل المصادفة، أو تم نسيانها، لكنها أصبحت الآن تغلف بمغزى اجتماعى أو دينى له أهميته. مثلا بالنسبة لتدخين الغليون «البايب» الطويل وتقطيع الخبز،

وهناك وظائف عديدة للطقوس، ومن ذلك مثلا:

١ـ للاحتفال بالانتصارات أو تذكر الكوارث الكبيرة (إحياء ذكرى الحروب مثلا).

٢ـ لتحديد المعالم الخاصة بالمناسبات الاجتماعية المهمة (كحفلات العرس أو الزفاف والجنازات).

٣ـ لتقوية أواصر التوحد والانتماء مع جماعة معينة وتدعيم القيم المعلنة لها (طقوس الختان مثلا).

٤ـ لاسترضاء الآلهة التى يعبدها المرء، أو حثها على فعل معين (طقوس التضحية والصلاة الجماعية مثلا).

٥ـ لممارسة تأثير سحرى على البيئة (رقص استحضار المطر أو الاستقساء مثلا).

٦ـ للتواصل مع العالم الذى يقع وراء الطبيعة أو مع الأقارب الراحلين (جلسات استحضار الأرواح أو طقوس عبادة الأسلاف مثلا).

٧ـ لتوسيع حدود الوعى من خلال الدخول فى حالات تشبه الغيبوبة أو حالات شبه انتشائية (مثلا: المشى فوق النار أو طقوس العربدة الجنسية).

ومن بين مكونات الاحتفالات الطقسية هناك مكونات معينة شقت طريقًا خاصًا لها وساهمت من خلاله فى الأداء المسرحى المعاصر، ومن بين هذه المكونات:

* العزف المتآزر على الآلات الموسيقية.
* تشكيل خطوات المشى والرقص.
* الأقنعة والأزياء المفصلة.
* المؤثرات الخاصة كاستخدام النار والطواطم(١٢)

والمشاهد الخاصة.

يمتزج الطقس بالأداء فى المجتمعات القبلية، بحيث يكون هناك تقسيم ما للأداء يتسم بالتكرارية بين المؤدين (الكهنة، الكهنة السحرة) والمتلقين أو المشاهدين (أو الجمع المحتشد) Congregation ويأخذ المؤدون على عاتقهم القيام بأدوار معينة، ويقومون بمحاكاة الآلهة والحيوانات، وذلك من أجل إثارة حيرة الجمع المحتشد وتعليمه وتسليته. فيقوم سكان استراليا الأصليون القدماء مثلاً بأداء «رقصة الثعبان» وفيها يتم تزيين أكبر الأعضاء مكانة أو سناً فى الجماعة، بحيث يبدو كثعبان كبير يتم تبجيله كإله، ويقوم هذا الشخص بالتلوى بجسمه بحركات تحاكى حركات الثعبان.

وفى أشكال طقسية أخرى من الأداء يتظاهر أعضاء القبيلة، وعلى التوالى بأنهم صيادون، ثم بأنهم من حيوانات الكانجارو، ويقومون بالتمثيل لنوع من المطاردة التى تنتهى بالقتل (وحيث يتم دفع رمح بقوة أسفل إبط الضحية كما لو كان الأمر مسرحية من مسرحيات الهواة وعند مستوى آخر يمكن اعتبار هذا التمثيل (النشاط) نوعًا من العرض من جانب الذكور الصغار للمهارات المهمة التى ينبغى عليهم اكتسابها. لكن يحدث الإعلاء من قدر الدلالة السحرية للاحتفال من خلال الحقيقة التى فحواها أن الرجال أنفسهم تجسيدات الآلهة، بينما يتم إبعاد النساء وإقاؤهن، فى ساحة آلات الموت. وهكذا يتم المزج بين التسلية وبين النقل الخاص للقيم الثقافية. وتقييم مسرحيات ميلاد المسيح والموشحات الدينية الأوروبية وربما كذلك مباريات كرة القدم صلة بين الاحتفال والتسلية. والعديد من العناصر الموجودة فى الأوبرات تذكرنا بالطقوس السحرية. فكثيرًا ماتقوم الأوبرا بالتوحيد بين المشاهد الدينية (كأعياد الفصح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مثلا كما فى أوبرا الشهامة الريفية Cavallena Rus-ticana وحفلات العرس أو الزفاف ـ كما فى أوبرا زواج فيجارو) وأغانى الكورس الوطنية (كما فى عايدة) والألعاب التقليدية (كما فى البلياتشو Ipagliacci) ومع أحداث اجتماعية أخرى كالمسابقات التنافسية (كما فى أساطين الغناء، Die Meistersinger).

وتحاول أعمال **ڤاجنر** على نحو خاص أن تلعب على الوتر الخاص برابطة طقسية معينة. فعمله المسمى «بارسيڤال» مثلا هو عمل دينى، على نحو خاص، فى مذاقه لدرجة أنه أصبح من المألوف أن يطلب من المشاهدين أن يظهروا احترامًا خاصًا أثناء مشاهدته، ذلك من خلال الامتناع عن التصفيق أو إظهار أية علاقة من علامات الاستحسان أثناء الأداء.

هناك عديد من العناصر المشتركة بين التصميم الهندسى للكنيسة الحديثة والمسرح. فمنطقة المذبح فى الكنيسة (منطقة الديكور أو جهاز المشاهد فى المسرح) وحيث تقوم جوقة المرتلين (الكورس فى المسرح) والكاهن (بطل المسرحية) بأدائهم، قد تم رفعها ـ أى هذه المنطقة ـ وفصلها عن الجسم الرئيسى main body للكنيسة وحيث يكون الجمع المحتشد أو الأتباع (الجمهور أو المشاهدين فى المسرح) جالسًا. ويعمل مثل هذا التقسيم بنفس الطريقة تقريبًا فى المسرح حيث تحدد (ستارة المسرح وإطارها عند مقدمة الخشبة) علامات المنطقة (خشبة المسرح) التى تحدث فيها الأشياء السحرية وتميزها عن العالم اليومى العادى (قاعات المشاهدة).

تعتبر المسرحيات والأوبرات الكلاسيكية ذات طبيعة طقسية، بمعنى أن الجمهور يستمتع بمشاهدة هذه الأعمال على نحو متكرر. كما يكون التغير فى العمل ـ إن حدث ـ خلال مرات العرض الكثيرة هذه تغيراً ضئيلا فى أغلب الأحول. فمعظم الناس يريدون أن تؤدى الأعمال المفضلة بالنسبة لهم مثل هاملت، والناى السحرى Magic flutes[١٣] أو الميكادو Mikado[١٤] بنفس الشكل الذى تم أداؤها من خلاله من قبل. ويتم النظر إلى الابتكارات هنا بامتعاض باعتبارها تنتهك خصوصية الطقس المقدس، وبشكل يماثل، إلى حد ما، امتعاض العديد أتباع المذهب الكاثوليكى فى المسيحية من استخدام موسيقى القداس على نحو عام.

هناك أسس فنية قد تبرر ذلك التبرم أو الضيق الذى يواجه به المخرج، أو المؤدى، الذى يحاول التغير قليلا فى الشكل العام للأعمال الكلاسيكية، لكن هذا الضيق قد يرجع أيضًا إلى ذلك الشعور بالتهديد وعدم الأمن الذى، قد يستشعره البعض، نتيجة فقدانهم لشىء ماكان مألوفًا على نحو واضح بالنسبة لهم.

لقد أصبحت بعض تقاليد الأداء الأوبرالى غير متسمة بالمرونة، بل ونفصلة عن هدفها الأصلى، وبحيث تحولت إلى أعمال ذات صبغة طقسية ملحوظة.

يخبرنا «جولدوفسكى» Goldovski (1968) بقصة ما عن معنى الأوبرا مشهور من طبقة التينور كان عندما يعتلى خشبة المسرح، ويصل إلى نقطة معينة فى أدائه لدوره يقول فيها «إن يدك الناحلة متجمدة» Your

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

tiny hand is frozen، بالذهاب إلى نافذة قريبة ثم ينظر من هذه النافذة إلى الخارج.

لقد بلغ هذا المغنى فى أيامه قدرًا من التأثير بحيث اقتفى كل المغنين من طبقة التينور آثاره، وقاموا بكل حركاته معتقدين أن هذا ماينبغى أن يكون عليه الأداء، بل لقد أصبحت حركة الذهاب للنافذة والنظر منها من التقاليد وعلى نحو متزايد. ثم وذات يوم تجرأ مغنى «تينور» صغير كان متسمًا بالحرية فى التفكير، ولم يكن يرى أية ميزة درامية لهذه الحركة وسأل ذلك «المايسترو» عن مبرره الخاص من وراء القيام بأدائها، فرد عليه قائلا «آه. تقصد تلك الحركة.. كل مافى الأمر أننى عادة أصل إلى هذه النقطة من اللحن أشعر بالضيق بسبب البلغم المتجمع فى حلقى، ولذلك أذهب إلى النافذة كى أتخلص منه».

بينما استمرت بعض الطقوس كى تؤدى وظائف اجتماعية صادقة ـ رغم أنها متغيرة ـ فإن بعضها الآخر قد يبدو مجرد بقايا ضئيلة من أحداث قديمة لا معنى لها. إن التوق الإنسانى لخلق الطقس هو مصدر من مصادر الأداء الفنى، لكنه ليس دائمًا مصدرًا هاديًا جديرًا بالإعجاب بالنسبة لأهدافنا الراهنة.

الكهانة السحرية Shamanism:

الكاهن ـ الساحر Shaman[١٥] هو نمط يشبه الطبيب ـ الساحر، أو القائد الدينى الذى يتخصص فى الانتقال (السحرى)، فيما يشبه الغيبوبة، إلى عوالم أخرى من أجل التخاطب مع كائنات روحانية، كالآلهة والأسلاف.. وممارسة هذا النوع من النشاط منتشرة، على نحو كبير، عبر العالم خاصة فى آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية، وهى ممارسة ذات أصل قديم جدًا. وهى تظهر فى أيامنا هذه على نحو متزايد فى بعض مناطق أوروبا، فهى تظهر مثلا فى «عيد العنصرة» عند المسيحيين وأيضًا فى ذلك الانبعاث للاهتمام بالسحر وكذلك تلك النزعة الإرواحية spiritualism[١٦] الموجودة لدى البعض هناك (فى أوروبا).

ويأخذ هذا الاهتمام عادة شكلاً من الأداء الجماعى الذى يتم من خلال الرقص، ودق الطبول، والغناء والصراخ، والحركات الجسمية الهستيرية والأداءات الصوتية شبه الصرعية.

ينعقد شمل جمهور الكاهن ـ الساحر لهدف احتفالى خاص، كعلاج شخص مريض، أو الإشراف على طقس عبور site of passage معينة كالميلاد والختان والزواج والموت، أو من أجل طلب العون من القوى الكامنة وراء الطبيعة. وتحدث المشاركة بينهم بطريقة ما على نحو متكرر، كأن يشتركوا فى الجوقة التى تردد كلمات التصديق (أو آمين مثلا) أو ترنيمات الشكر لله على مايقوله الكاهن الساحر، أو ماشابه ذلك من الترديدات، أو أنهم يدخلون فى حالة شبيهة بالغيبوبة أو الغشية، وقد تتم مساعدتهم على الدخول فيها من خلال المخدرات أو الموسيقى أو الرقص. وقد ناقش علماء الأنثروبولوجيا موضوع الكهانة السحرية (أو الشامانية) فى ضوء مفهوم السحر. فعندما تستثار رغبة أو حاجة ما قوية لدى فرد أو لدى مجتمع، وعندما تكون الوسائل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعقولة تحقيقها غير متاح، فإنهما ـ هذا الفرد وهذا المجتمع ـ سيلجآن غالبًا إلى الطقوس السحرية كرقصات استحضار المطر وجلسات تحضير الأرواح وصلوات التضرع وما شابه ذلك. ورغم أن هذه الطقوس لاتكون مؤثرة على نحو مباشر فإنها تساعد، دون شك، فى رفع الحالة المعنوية للأفراد المؤدين لها، كما أنها تطمئنهم بأن كل ماهو ممكن إنما يتم أدؤاه الآن.

على كل حال أحيانا ماتزيد مثل هذه الطقوس من القلق، مثلما يحدث مثلا، عندما يشير زهر النرد[١٧] إلى شخص معين يقال عنه إنه مشئوم أو عندما يستدعى كاهن إلى جوار سرير مريض مازال حيًا مما يشير إلى أن خبراء الطب أعيتهم الحيلة. كذلك، بطبيعة الحال، قد يكون السحر شديد الخطورة إذا كان المقصود منه الاعتقاد بأن فعلا معينًا (كإجراء عملية الزائدة الدودية مثلا) هو أمر ينبغى أن نمتنع عنه انتظارًا للآثار المشكوك فيها الخاصة بالتطبيب السحرى. فى معظم الأحوال تحدث النتيجة المرجوة ببساطة من خلال المصادفة. فمثلا عقب أداء رقص الغيث (أو رقص الاستسقاء) قد يحدث أن يهطل المطر فعلاً. هنا يتم إلصاق رابطة سببية بطقس الرقص هذا، وتقوم هذه الرابطة بتقوية التسلسل الكلى للحدث. وبسبب كون هذا التدعيم متقطعًا inter-mittent[١٨] بقيت الخرافات موجودة لفترات طويلة جدًا (تاريخيًا) من الزمن. وأكثر من هذا، فإن الاعتقاد فى الشفاء أحيانًا مايكون مفيدًا، وذلك لأنه يحرك طاقات الإيحاء وهى التى يمكنها بدورها أن تحدث مكاسب صحية فعالة.

تتمثل إحدى الحيل الدالة على خفة اليد، والتى تميز الكهنة السحرة عبر العالم، فى استخراجهم ظاهريًا لشىء مادى معين من المريض (قطعة من العظام مثلا أو حجر، أو خصلة شعر) وهى مادة يفترض أنها هى المسببة للمشكلة. وفى حقيقة الأمر، يكون هذا الشىء مخفيًا فى فم الكاهن الساحر أو فى مكان ما حول الشخص المريض، أو ذلك الذى يعانى من مشكلة معينة. وقد أثبت هذا الإجراء، رغم ذلك، أنه علاج إيهامى Pla-cebo فعال إلى حد كبير. وقد يتم هذا الإجراء على نحو رمزى، كما يحدث مثلا، عندما يقوم معالج موثوق فيه بتمرير يديه عبر الشخص الذى يعانى من آلام معينة دون أن يلمسه.

وهناك نشاط آخر تشيع ممارسته بين الكهنة السحرة ويتمثل فى طرد الشياطين أو الأرواح الشريرة التى سيطرت على شخص ما أو امتلكته، ويتم هذا من خلال تكرار الضرب للمريض أو تغطيسه فى ماء بارد، أو إلقاء بعض النصائح أو التحذيرات اللفظية له، وتسمى هذه الممارسات بالرقى أو التعويذ exorcism.

تعتبر طقوس الكهنة ـ السحرة من الأمور الأساسية بالنسبة لتشكيلة متنوعة من فنون الأداء. فالسحر والشعوذة، والخدع الإدراكية، والكلام من البطن، والأكروبات، وأفعال المهرجين، وأكل النار، وتحريك الدمى (أو العرائس) والتنويم المغناطيسى على خشبة المسرح، والحفلات التنكرية، وفنون المكياج، يبدو أنها كلها مشتقة من الأفعال الغريبة للكاهن ـ الساحر. ويعتقد بعض المؤرخين أن فنون الرقص والغناء والتمثيل قد

نشأت أيضًا وإلى حد ما من نفس المصدر (Drum-mond, 1980).

تقف الكهانة السحرية قريبة من المسرح، خاصة عندما تتجسد الأرواح الخيرة والأرواح الشريرة من خلال مؤدين يرتدون أقنعة خاصة ويشتركون فى صراع خاص (Cole, 1975). فى البداية (قديمًا) كانت الشياطين تمثيلات للمرض الجسمى، لكن بعد ذلك أصبحت تمثيلات للأمراض النفسية كذلك. وقد أصبحت هذه النزعة أكثر وضوحًا مع تقدم الطب الجسمى، وهو التقدم الذى كان أكثر فاعلية مع الاضطرابات الجسمية مقارنة بدوره فيما يتعلق بالحالات النفسية، وحيث الفاعلية أقل.

لقد استخدم المهرجون للتعبير عن الميول المرتبطة بالجنون Lunatic(١٩). كما استخدم الأشخاص المشوهون، أيًا كانت أنماطهم، فى التمثيل الطقس وعادة ماينتهى الأمر بطرد هؤلاء الأشخاص، كما لو كان على المجتمع أن يخلص نفسه رمزيًا من مثل هذه الأعجوبات البشرية. وفى أزمنة أخرى من التاريخ، تم استخدام الأفراد المشوهين أنفسهم من أجل التسلية. فالمضحك الأحدب، كما ظهر فى «ريجوليتو» و «البلياتشو» كان شخصية متكررة الظهور.

وحتى يومنا هذا، يتم التعامل مع العجائب أو الفلتات التى تعرض فى السيرك باعتبارها مصادر للتسلية، وكذلك الحال بالنسبة لممثلى الكوميديا، هؤلاء الذين يكون مظهرهم الخاص، مثيرا للشفقة أو غريبًا، نقطة الانطلاق التى تدخلهم إلى المجال الخاص بحرفتهم. كان «لوريل» نحيل الجسم، ويبدو أبلَهَ، بينما كان «هاردى» سمينًا ومعتدًا بذاته واستفاد «وودى الان» Woody Allen من عرضه لنفسه على أنه شخص عنين وغير جذاب بالنسبة للنساء (انظر الفصل السابع من هذا الكتاب).

يصر العديد من منظرى الدراما (مثلا : Cole, 1975) على أن الكهانة السحرية هى المكون الأساسى فى المسرح، وهم يقولون أيضا، إن جوهر الدراما ليس مجرد إعادة إنتاج الواقع الاجتماعى اليومى، لكنه العرض لنظام آخر، نظام خاص بواقع فوق طبيعى، أو سريالى أو إعجازى. وقد كان هذا الواقع ينتج سابقًا من خلال الحيل والخدع، ومن خلال الامتداد بحدود الخبرة والقدرات الجسمية عبر حالات مفارقة تشبه الغيبوبة. أما فى أيامنا هذه فغالبًا ماتحدث هذه الآثار من خلال «مؤثرات خاصة كالضوء والديكور المسرحى والموسيقى والمكياج والخدع التكنولوجية الساحرة المتوفرة لمخرجى المسرح ولصانعى الأفلام الآن».

إن الهدف من كل ذلك هو نقل المشاهدين إلى واقع آخر، غالبًا مايكون أكثر إنعاشًا وتنشيطًا. لقد مر المسرح الواقعى كما هو الحال بالنسبة لما يسمى دراما حوض المطبخ Kitchen sink drama بفترات قصيرة من القابلية للانتشار، لكن ميلاً قويًا للعودة للمسرح التخييلى (الفانتازى) كان موجودًا دائمًا. وتتكئ أكثر أشكال الترفيه ذيوعاً فى كل الأوقات (مثل: ساحر أوز The Wizard فانتازيا Fantasia، حروب النجوم Star wars، وسوبر مان Superman) على التخييل بدرجة كبيرة.

سـرد بيـتس Battes (1986) حكاية مـعينة ألقت ضـوءًا قـويًا على العـلاقة بين الأداء الحـديث والكهـانة السـحرية، وقـد وصف من خـلالها كيف التقى مـخرج السينما **جون بورمان** John Boorman بكاهن ساحر شـهير يدعى **تاكوما** Takuma بينما كان يقوم بالإعداد الدقيق لفيلمه غابة الزمرد the emeral for-est في أدغال أمريكا الجنوبية. فعندما طلب من **بورمان** أن يشرح عمله لرجل لم يشاهد السينما أو التليفزيون فى حياته وجد صعوبة هائلة فى ذلك «لقد حاولت جاهداً أن أقوم بذلك وكان هو يصـغى بانتباه. أخبرته كيف ينبغى تثبيت (إيقاف) مشهد، وكيف أن مشهداً آخر، فى زمان ومكان مختلفين يبدأ بعده، كما يحدث فى حلم من الأحلام، وكان وجهه يضيىء فاهماً لما أقول، وقد أخبرته عن بعض الحيل والأعاجيب التى نقوم بها. وفى النهاية كان راضيًا تماما. وقال لى «أنت تصنع رؤى، سحراً، أنت طبيب ساحر، مثلى!) (Boorman, 1989, p. 88).

إن القادة الروحانيين الموجودين فى كل المجتمعات يشبهون القادة السياسيين والعسكريين وهم يماثلونهم فى التأثير والنفوذ، وربما يكونون أكثر تأثيراً. كان «**ماكبث**» واقعاً تحت تأثير بعض الساحرات، وكان الملك **ارثر** واقعًا تحت تأثير **مارلين**، أما البلاط الروسى فقد كان واقعًا تحت تأثير **راسبوتين**. ويقال إن الرئيس **ريجان** قد حصل على نصائح بعض المنجمين، وكذلك كانت الحكومة الإيطالية دائمًا شديدة الاحترام للفاتيكان.

انقسمت الكهانة السحرية فى المجتمع الحديث وتفرقت بها السبل فى أشكال عديدة تظهر على النحو التالى:

١ـ يقوم الأطباء والمعالجون النفسيون والممارسون للطب البديل Alternative medicine بالدور العلاجى الخاص بالأطباء ـ السحرة.

٢ـ يشرف المبشرون الدينيون والكهنة على الاتصال بالنظام الذى يقع وراء الطبيعة (الله، السماء، الموتى... إلخ).

٣ـ يبلور نجوم موسيقى «البوب» والممثلون والمغنون المشاعر القوية: كالجنس والتحرر الاجتماعى.

إن كل مجموعة من هذه المجموعات الثلاث مشتقة تاريخيًا من الكهانة السحرية كما أنها تحتفظ فى جوهرها بالمكونات الأكبر لمهارة الكاهن ـ الساحر. على كل حال، فإن من بين الأشياء المميزة لارتقاء المجتمع الغربى هو أن هذه المجموعات قد تنوعت وأصبحت متخصصة على نحو واضح، وتحظى المجموعة الثالثة فقط باهتمامنا الخاص فى هذا الكتاب.

التلبس أو المس، Possession:

يميز بعض الكتاب بين «الكهنة ـ السحرة» الذين يقومون برحلة ما إلى عالم آخر، وبين «الهانجانز» Hungans هؤلاء الذين يتلبسهم زوار من العالم الآخر. جاء مصطلح «هانجان» فى حقيقته من «هايتى» وهو يصف الكاهن الذى يكون دوره الخاص متمثلا فى أن تتلبسه الأرواح، لكن هذه الكلمة تستخدم أيضًا بشكل أكثر عمومية من هذا المعنى الضيق. وحيث أن الكهانة السحرية والتلبس يشتملان على حالات تشبه الغشية أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغـيـبـوبة، وعلى تقطع أو تفكك فى الكلام، ويكون من الصعب لأى ملاحظ خارجى أن يميز بينهما. الأمر الأكثر احتمالا بالنسبة للتلبس، هو أنها تبدو كحالة من الجنون، وذلك لأنها تحدث للأفراد الذين ليس لهم أية مكانة دينية أو كهنوتية خاصة فى المجتمع. فعندما تسيطر مثل هذه الأرواح الشريرة بشكل لاإرادى على مثل هذا الشخص، يظهر اعتقاد بضرورة استخدام الرقى أو التعويذ، أو ضرورة استخدام بعض الأشكال الطبية الحديثة المماثلة كالعلاج بالصدمة الكهربائية مثلا. وقد يبدو التمثيل أكثر مشابهة للكهانة ـ السحرية، بمعنى من المعانى، وذلك لأن التحكم الخاص فى الذات خلال التمثيل لايفقد تماماً، هذا رغم أن بعض الممثلين يعتقدون أنهم عندما يستغرقون تمامًا فى أدوارهم يمكنهم الوصول إلى حالة من التداعى تقع حدودها عند أطراف حالة التلبس، الحميدة لا الخبيثة.

يعتبر «بيتس» (1986) واحدًا من علماء النفس الذين حاجُّوا قائلين إن مفهوم التلبس (أو الاستحواذ أو المس هو مفهوم مركزى لفهم عملية التمثيل، على الرغم من أننا فى عصرنا «العقلانى» هذا، قد قمنا بقمع الاعتراف بهذا الأمر. فقد قام بيتس بإجراء مقابلات شخصية مع عدد من كبار الممثلين والممثلات، ووجد أن مفهوم الكهانة السحرية (الشامانية) هو من المفاهيم الأساسية فى اقترابهم من الأمور. ومن بين الأمثلة التى ذكرها بيتس: **اليك جينس** Alec Guinness[٢٠] الذى زعم أنه عرف بموت **جيمس دين** James Dean[٢١] قبل حدوثه وفيما يشبه قراءة الغيب، **وشيرلى ماكلين** Shirley Maclaine[٢٢] التى زعمت تقمص أو حلول أرواح فيها تنتمى إلى حيوات سابقة لها، وأنها أيضًا تستطيع السفر ـ بروحها ـ إلى أماكن أخرى خارج جسدها (حالة تسمى الإسقاط النجمى astral Maclaine، وقالت «جليندا جاكسون» Glenda jackson[٢٣]، إنها أحيانًا تضع قدميها على خشبة المسرح، وهى فى حالة من الخوف من التعرض لأخطار الحياة والموت، إلى درجة أن روحها تنتزع منها، تاركة إياها فى حالة الذبول والموت. وذكر «أنتونى شير» Anttony Sher أن الأدوار التى يمثلها تدخل إلى حياته كما لو كانت شخصًا يحبه، هناك دائمًا شخص آخر حاضر، شخص آخر قريباً منه حتى بالرغم من أنه هو نفسه قد يكون فى الوقت ذاته مستغرقاً فى سبر أعماق شخصيته ذاتها واستكشافها والتعبير عنها. وكانت «ليف أولمان» Liv Pulman تشعر خلال أدائها لأدوارها أنها تواجه ذاتها الداخلية الخاصة وتكشف الغطاء عنها، بينما تكون فى الوقت نفسه مسكونة شخصية أخرى، تتلبسها روح خاصة، يشترك فيها الممثل والجمهور معًا. وهناك مثال آخر خاص بالممثلة ميل مارتين Mel Martin، وقد زعمت أنها قد تلبستها روح **ڤيڤيان لى** vivian Leigh[٢٤] عندما طلب منها أن تمثل حياتها فى فيلم خاص مصور للتليفزيون عن «ڤيڤيان لى» عنوانه «محبوبة الآلهة Dar-ling of Gods». وفى حوار مع جريدة الـ (1990) Sun قالتها مارتين إنها تحدثت مع **ڤيڤيان لى**، وأنها سمعت صوتها يخبرها بالطريقة التى ينبغى عليها أن تتبعها فى تمثيلها للمشاهد المختلفة «أنا لم أمثل دور **ڤيڤيان لى**. أنا أصبحت هى. لقد كانت هنا رقيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتعاويذ عندما استولت روحها عليّ، ولست على ثقة من أننى سأتحرر أبدًا من سيطرتها عليّ».

وقد استخلص «بيتس» من ذلك أن الممثلين يقومون بالنسبة لمجتمعنا المعاصر بنفس الدور الخاص الذى يقوم به الكهنة السحرة فى المجتمعات البدائية، فهم يحولون عالم الخيال والتخييل (العالم البديل) إلى وجود قابل للتصديق. إنهم سحرة روحانيون استيهاميون Psychic illusionists محولون للعالم الأرضى الدنيوى إلى عالم آخر. من أجل الوصول إلى هذا، يحتاجون إلى فهم ذواتهم فهمًا عميقًا من خلال وصولهم العميق للمستويات الروحية والسيكولوجية الموجودة داخل أنفسهم وهكذا فإنه وفقاً لما ذكره «بيتس» فإن التمثيل العظيم غالباً مايشتمل على قدرة نفسية غير عادية، وعلى وعى بالجسد، وعلى طاقة روحية، وعلى حلم بالغ القوة، وهذه هى الطاقات الخاصة ـ أو العناد ـ التى تجعل المرء قادراً على الإطلال على مشارف كل ماهو غير عادى.

من المحتمل أن يتعلم الممثلون من مدارس الدراما، أو من أى مكان آخر، اللغة الاصطلاحية الخاصة بالكهانة السحرية والتلبس، ومن ثم يستخدمونها لوصف خبراتهم الخاصة. وأياً كان الأمر، فإن هناك دلائل أخرى تتعلق بذلك الأداء الذى يتم من خلال حالات عقلية «مفككة» أو غير مترابطة» فقد كشفت بحوث علم الشخصية التى أجريت على فئة «السائرين نيامًا» Sleepwakers 1990 عن مجموعة واحدة شديدة الخصوصية من السمات المميزة لهؤلاء المؤرقين «ليلاً»، خلاصتها أنهم يميلون ويستمتعون بأن تكون لديهم خبرات درامية خاصة وأنهم يميلون ويستمتعون بالتمثيل، وبأن يكونوا مركزًا للاهتمام من الآخرين أيضًا.

والشىء الواضح للوهلة الأولى أن شخصية المؤدى The Performer Personality تقوم بالإعداد المسبق لمجموعة صغيرة من العمليات المعرفية (وبما يتفق مع الدور الذى سيؤدى بعد ذلك) من خلال إحكام السيطرة على السلوك، ثم من خلال تفكيك ذلك التكامل العادى أو المعتاد للعقل. وقد يكون التفسير تبسيطيًا لهذه الرابطة الخاصة بين حالة السائرين نيامًا وحالة الأداء هو أن «السائرين نيامًا» هم بالضبط مجموعة من «الهستيريين» الذين يقومون بالتمثيل، والبحث عن الاهتمام عندما يسيرون أثناء النوم. على كل حال، ليس من شك بأن «السائرين نياماً» يكونون فى حالة من الوعى المفكك (الذى يشبه الغشية أو الغيبوبة) فى ذلك الوقت الذى يسيرون فيه وهم نيام، كما أنهم تكون لديهم حالة صادقة من فقدان الذاكرة عندما يستيقظون وذلك بالنسبة لما قاموا به من نشاطات أثناء تجوالهم الليلى.

ولذلك، فإن الغرض البديل القائل بأنه عملية التمثيل تشترك مع غيرها من العمليات المرتبطة بنمط التفكك Dissociation - Type هذا (التى من بينها التلبس) هو فرض مقبول بدرجة كبيرة. فإذا كان الممثلون من أصحاب الشخصيات الهستيرية، فإنه يبدو أن خصائصهم الهستيرية هذه هى التى تمنحهم قوى «سحرية» خاصة تمكنهم من إطلاق عنان عقولهم كى تنشط بطرائق غير مألوفة.

الهوامش :

(١) هى رتبة من الثدييات تشمل الإنسان والقرد.. إلخ. (المترجم).

(٢) فى العربية ايضًا نقول إن الممثل يلعب دوره أو يمثل الدور أو يؤدى الدور أو يقوم بالدور... إلخ. (المترجم).

(٣) ليس هذا هو الحال دائمًا فاحيانًا مايتحرك الإنسان خلال الحلم بشكل عنيف كما فى الكوابيس، واحيانًا يمشى بعض الناس خلال احلامهم يتكلمون او يؤذون انفسهم او الآخرين (المترجم).

(٤) ايضاً هذا ليس دقيقا، فالنشاط الرياضى يحتاج إلى عمليات معرفية كالتذكر والتخيل والذكاء والإبداع والتفكير وحل المشكلات والإدراك وغيرها. (المترجم).

(٥) طائر اسيوى (المترجم)

(٦) البقعة العمياء او النقطة المظلمة (او السوداء) نقطة صغيرة على شبكية العين غير حساسة للضوء لاتوجد بها مستقبلات عصبية ضوئية (المترجم)

(٧) المقرن الأعظم أو الجسم الجاسق، واحيانا يطلق على هذا الجزء اسم المفتش الكبير أو القوميسير العام للمخ وهو حزمة من الألياف العصبية تقوم بوظيفة التفاعل التبادلى للمعلومات بين نصفى المخ البشرى الأيمن المستوى عموما عن الصور والانفعال والحركة والأيسر المختص باللغة (المترجم)

(٨) سرجى بروكفيف (١٨٥١ ـ ١٩٥٣) مولف موسيقى روسى شهير من اشهر أوبراته البرتقالات الثلاث (١٩١٩) وملاك النار (١٩١٩ ـ ١٩٢٦). والحرب والسلام (١٩٤٧ ـ ١٩٤٨). (المترجم).

(٩) اى مرتبطة بذروة الشهوة الجنسية (المترجم)

(١٠) طبعاً هذه مجرد إشارة إعجاب من مؤلف هذا الكتاب بقدرات فاجنر على الكشف عن الطبيعة الخاصة للعلاقات الإنسانية وذلك قبل أن يقوم العلماء المهتمون بدراسة السلوك الجنسى امثال باسترز وجونسون بذلك فى خمسينيات هذا القرن العشرين (المترجم)

(١١) يقوم العلماء المهتمون بدراسة السلوك الجنسى امثال باسترز وجونسون بذلك فى خمسينات هذا القرن القرين. (المترجم)

(١٢) شىء او مجموعة اشياء، غالبا (وليس دائما، ماترتبط بنوع من الحيوانات (كالذئب مثلا) او النباتات كالنخلة ينظر إليها اعضاء جماعة معينة او مجتمع باعتبارها ذات دور سحرى ورمزى خاص بالنسلبة لهم وقد نظر فرويد إليها فى كتابه الطواطم والتابو (١٩١٣) باعتبارها التعبيرات الرمزية عن الأب الأول أو البدائى (المترجم)

(١٣) اوبرا من تاليف موتسارت (المترجم)

(١٤) اوبرا من تاليف «جيلبرت» و«سوليفان» (المترجم)

(١٥) سنميز هنا كما ذكرنا سابقًا بين كلمتى كاهن Priest التى هى رتبة دينية مسيحية على نحو خاص ـ وكاهن ساحر Shamman التى يدور حولها الحديث. (المترجم).

(١٦) وهى النزعة التى يعتقد أصحابها أن أرواح الموتى تتصل بالأحياء عبر وسيط معين. (المترجم)

(١٧) الإشارة هنا إلى المصادفة والعشوائية التى قد تحدث بها الأمور فى مثل هذه الممارسات. (المترجم)

(١٨) فى ضوء نظرية سكنر عن التعلم والمسماة بنظرية التعلم أو التشريط الاجرائى operant Canditang يعطى التدعيم أو المكافأة للاستجابة المطلوبة فى ضوء جداول معينة بعضها مستمر وبعضها متقطع وخلال هذا النوع الأخير لايعطى التدعيم عقب كل استجابة صحيحة بل عند صدور بعض الاستجابات المطلوبة (كل ثالث استجابة صحيحة مثلا) وفى ضوء جداول نسب معينة، ثابتة او متغيرة (المترجم)

(١٩) الكلمة المستخدمة هنا قديمة وترتبط بوجهة قديمة من النظر كانت تربط الاضطراب العقلى باطوار القمر وتغيراته. (المترجم)

(٢٠) ممثل بريطانى ولد عام ١٩١٤ من أشهر أفلامه جسر على نهر كواى ١٩٥٧ ولورنس العرب ١٩٦٢ والطريق إلى الهند (١٩٨٤)

(٢١) جيمس دين: ممثل أمريكى ولد عام ١٩٣١ ومات فى الرابعة والعشرين من عمره عام ١٩٥٥ وقام بتمثيل ثلاثة أفلام فقط أشهرها «شرق عدن» عن رواية لجون شتاينبك عام ١٩٥٥ (المترجم)

(٢٢) شيرلى ماكلين: ممثلة أمريكية ولدت عام ١٩٣٤ وقامت بتمثيل عدد كبير من الأفلام الكوميدية والإنسانية (المترجم)

(٢٣) جليندا جاكسون: ممثلة وسياسية بريطانية ولدت عام ١٩٣٦. (المترجم)

(٢٤) فيفيان لى: ممثلة بريطانية (١٩١٣ ـ ١٩٦٧) تزوجت من لورنس أوليفييه وأشهر أدوارها: ذهب مع الريح (١٩٣٩) ماتت بالسل فى الثالثة والخمسين من عمرها (المترجم)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عيناك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عيناكِ مرجٌ أخضرُ ... يمرح فيه القمرُ
كم تاه فى أعشابه ... نجم.. ورفَّت درر
الزنبقات حوله ... لوّنهن الخَفَرُ
ينعسن فى خميلة ... هوّم فيها السحر
تنهل نعمةً.. دلالا ... فتنةً.. تزدهر
وعالما ملوّنا ... ما ذاع عنه خبر
عيناك كم ألهمتا ... فراح يحكى الوتر

عـلى مـداهـمـا أرى بحـرًا ولستُ أبحـر
أرنو إلـى أعـمـاقـه فـيسـتبـينى الخـدر
غـرقت فـيه بـعدمـا ضيّع عمـرى الحذر
فغـيمـت مشـاعرى وانـهـال فـىّ المطـر
ياطـفلـتى أقـولـهـا غـيرك بـى يفـتخـر
ياطفـلتى ماضـرنى أنـى بـدأت أكـبـر
فـثـروتى تجـاربـى وحـبـىَ المُعـمرُ
وحكـمتى.. وخُلـقى ومـا بـه أُشتَهـر
لم يمـتلكـها عـاشق غيرى.. غرير.. أخضر
الخمـر فى شبابـها ماء..فـكيف تُسكُر؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البراق عبد المعطى المحجوب

نازك الملائكة
قصاصة

صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة مؤخرًا المجموعة القصصية الأولى للشاعرة الرائدة نازك الملائكة بعنوان **الشمس التى وراء القمة**[1]. والكتاب يحتوى على سبع قصص تتناول موضوعات منوعة عُرف اهتمام الشاعرة بها فى دواوينها الشعرية المختلفة: مثل عالم الأطفال وتجارب النضوج فى «ضفائر السمراء عالية»، وتجربة الاغتراب فى الوطن فى «ياسمين»، والحب والعلاقات بين الجنسين فى «منحدر التل» التى تتناول وضع مهجرى فلسطين عام ١٩٤٨، بالإضافة إلى رؤية خاصة لقضايا البيئة فى «قرابين لمندلى المقتولة» التى ترسم صورة لحروب المياه التى يمكن أن تحدث فى المستقبل فى الشرق الأوسط عبر تصوير ما حدث لقرية عراقية قُطعت عنها مياه نهر الفرات فى الأربعينيات، وصورة شعرية مميزة لعنيزة وامرئ القيس تقدمها الشاعرة فى قصتها «رحلة فى الأبعاد». وهذا التنوع فى الموضوعات لا يأتى على حساب العمق فى تناول الشخصيات، ولا يحد من قدرات الشاعرة على استخدام الأسلوب الشعرى السهل الممتنع الذى عُرفت به.

فى مقدمة المجموعة التى اشترك فى كتابتها زوج الشاعرة وابنها، يذكران أن هذه القصص قد كُتبت ما بين عامى ١٩٥٨ - ١٩٧٨، وأن اثنتين منها، «ياسمين» و «قرابين لمندلى المقتولة» قد نُشرتا فى مجلة الآداب البيروتية وقت كتابتهما فى عامى ١٩٦٠ و ١٩٧٨. وهنا يظهر سؤال نقدى تفرضه المساحة الزمنية بين وقت كتابة القصص، وتاريخ نشرها: فهل يجدر بالنقاد قراءة المجموعة حسب الأحداث والرؤى الشائعة أثناء فترة كتابتها، أم تتبع وسائل التحليل السائدة فى وقت قراءتهم لها؟ ومن الواضح أن المشهد الأدبى قد تغير كثيرًا خلال الأعوام الثلاثين الماضية، خاصة بعد بزوغ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمس الأدب النسائى وظهور مدارس الحداثة وما بعدها فى ميدان النقد.

الرأى الذى أقدمه هو أن هذه المجموعة القصصية ترتبط اولاً بظاهرة الاغتراب الواضحة فى التراث العربى الشعرى النسائى القديم والأدب الأنثوى الحديث. ولكنها تتميز كذلك بمحاولة استكشاف أسباب هذه الظاهرة عن طريق استخدام الأساليب التى شاعت فى مرحلة الحداثة وما بعدها: مثل السعى لمراجعة التراث الأدبى وإعادة تقييمه من وجهة نظر نسائية معاصرة، والاعتماد على تداعى الخواطر للتعبير عن المسكوت عنه، بالإضافة لكتابة تجارب الجسد النسائى من أجل رسم صورة إيجابية له تستنبط قيمًا اخلاقية أكثر إنصافًا. فكما سنرى، هذه المجموعة القصصية تعتمد على أساليب بلاغية وتقاليد قصصية ترتبط بتجارب الإنجاب والأمومة وتقدم بهذه الطريقة رؤية أخلاقية قد تخفف من حدة ظاهرة اغتراب الوعى المؤنث فى مجتمعاتنا.

وليس كل هذا بغريب على الشاعرة. فقد تكون نازك الملائكة أول من تنبأ بظهور أدب عربى نسائى خاص حين قالت فى محاضرة القتها فى بغداد عام ١٩٥٣: «فنحن إذا سلمنا بالفوارق الجنسية بين المرأة والرجل كان لابد لنا ان ننتظر اختلافًا نوعيًا بين مواهب الجنسين. ولا شك فى أن التفكير النسوى سيكون وجهة نظر جديدة بالنسبة إلى التفكير الإنسانى»(٢). ومن الممكن أنها قد كتبت مجموعتها القصصية هذه وهى تسعى للتعبير عن بعض جوانب وجهة النظر الجديدة التى تنبأت ببزوغ شمسها. فبالرغم من أن كلاً من هذه القصص السبع تستطيع الوقوف بمفردها مستقلة عن الأخريات، إلا اننا نرى هاجسًا مشتركًا يجمع بين العديد منها، وهو كيفية صياغة المجتمع العربى للوعى النسائى، ما هو كائن وما يمكن أن يكون، بكل ما تطرحه هذه القضية من أبعاد وتعقيدات.

تجربة الاغتراب فى الأدب النسائى:

لنازك الملائكة رأى خاص فى قضية المرأة والاغتراب نشرته فى كتابها **التجزيئية فى المجتمع العربى** حيث لاحظت أن وضع المرأة فى الخمسينيات من هذا القرن يجعل من الصعب تقييمها حسب المعايير الأخلاقية السائدة. فالتقييم الأخلاقى يتطلب حرية الاختيار بين عدة خيارات متاحة. والشاعرة تؤكد أن هذا القدر من الحرية ما كان متوفرًا لغالبية النساء فى المجتمعات العربية إذ تقول:

> **بقيت المرأة طيلة هذه العصور فى حالة من السلبية الكاملة التى تجعل كل حكم أخلاقى عليها غير ممكن. فقد انتهى بها القسر والإلزام إلى أن تكون حياتها سلسلة طويلة من الامتناعات عن السلوك فلم تتصف باية أخلاق إيجابية. وقد أدى بها احتفاظها بطاقاتها النفسية الخصبة فى اعماق نفسها إلى أن تستعيض عن السلوك بقناع خارجى، المقصود فيه أن يكون واقيًا يحمى هذه الأعماق المشلولة من أن تلوح كسيرة سلبية لا كيان لها. وعلى هذا القناع انصبت الأحكام الخلقية.**

نرى فى هذه الفقرة نقيضين: الأول، الأخلاق الإيجابية، وهى مبنية على حرية الاختيار التى كثيرًا ما حُرمت المرأة منها. أما الأخلاق السلبية، فهى قد تكون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تصرفات سليمة من وجهة نظر أخلاقية، ولكنها فى الواقع «امتناعات» يفرضها النظام الاجتماعى السائد، أى أنها مبنية على القسر، ولذلك لا تدل على وجود إرادة حرة للإنسانة التى اختارتها. وفكرة «القناع الخارجى»، أى التصرف حسب ما يتوقع الآخرون من الفتاة أن تتصرف،وتقبلها لهذا النمط السلوكى عبر الاعتياد وعدم التفكير، تُعرف ظاهرة الاغتراب فى الأدب النسائى وتوضح مغزاها بطريقة مفيدة. فحتى لو بدت لنا تصرفات بطلة قصة أو رواية سليمة، فأسباب عدم سعادة هذه البطلة هى أنها قد قُسرت على اتخاذ هذه القرارات. الاغتراب إذن ينتج عن عدم إتاحة الخيار الأخلاقى للإنسان.

ربما تعبر أشهر أبيات الشعر النسائى قاطبة عن هذا الوضع. الشاعرة هى ميسون بنت بحدل الكلبية. وقد كانت زوجة الخليفة الأموى الأول معاوية، وأم ابنه يزيد. ولكنها ما كانت سعيدة فى القصر الملكى. وربما لم تقر فى قرارة نفسها بعض أفعال الرجل الذى قدر لها الزواج به. وحين اشتكت، لم تحادثه فى هذا الأمر. فمطابقة الكلام لمقتضيات الحال، «القناع الخارجى»، من خصال المرأة، خاصة لو كان زوجها هو الخليفة الأموى الأول المعروف بالقسوة والدهاء. وهكذا اشتكت من عدم تأقلمها مع الحياة فى المدينة، وذكرت رغبتها بالسفر إلى منازل قبيلتها فى الجزيرة العربية، فأجابها الزوج ساخرًا غاضبًا: «أنت فى ملك عظيم ما تدرين قدره، وكنت قبل اليوم فى العباءة»، فرددت الأبيات التى عُرفت بها:

لَبَيْتٌ تخفق الأرواحُ فيه
أحب إلىّ من قصرٍ منيف

ولبس عباءةٍ وتقرّ عينى
أحبُّ إلى من لبس الشفوف

وأصوات الرياحِ بكل فج
أحبّ إلى من نقرِ الدفوف(٤)

تعتمد هذه الأبيات على منطق المقارنة التفضيلية، وهو الأسلوب السليم للتعبير عن تعفف الشاعرة عن حياة الملوك. ولكن ما يميز القصيدة هو تأكيد ميسون على رفض ما اختاره زوجها لها عبر تكرار «أحبُّ إلىّ» فى كل بيت، مما يعنى أن القيم الأساسية التى تؤمن بها وطموحاتها تختلف عن قيمه وطموحاته. وهذا هو الاغتراب الذى تعبر عنه الصور الحسية: فالشاعرة لا تستمتع بأصوات الطبول فى الحفلات الملكية، ولاترى أية قيمة للقصر المنيف الذى فعل زوجها وابنها ما يعرفه الناس عنهما فى سبيل الوصول إليه والإقامة فيه هما... وذريتهما.

وموضوع الاغتراب يشكل الخلفية التى تتحرك أمامها بطلات الشمس التى وراء القمة. «هناك مثلاً الشعور بعدم القدرة على الانتماء للتراث الأدبى والأخلاقى الذى خلفته أجيال سابقة فى قصة «ضفائر السمراء عالية». هنا تقوم بطلة القصة ندى مع إخوتها بالبحث عن كنز مفقود منذ عشرات السنين فى المنزل العتيق الذى يسكنون فيه. وهذا المنزل، الذى تم إنشاؤه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ ما يقارب مئة وخمسين عامًا قبل وقوع الأحداث التي تذكرها القصة في سنة ١٩٣٢، يحتوى على غرف مغلقة منذ أجيال ترقد فيها بقايا الأثاث القديم وأدوات الطبخ وغيرها مما استخدمه الأجداد وتركوه ورحلوا. ففيه ممرات خفية،وأقبية تحت الأرض، بل يسكنه ملاك صالح. بسبب ارتباط هذا المنزل الواضح بالماضى فى القصة، يمكن القول إنه يرمز للتراث. تتوارد الخواطر التالية فى نفس البطلة وهى تفكر فيه:

إننا نسكنه منذ ولدنا ومع ذلك لا نعرف عنه إلا القليل. هناك غرف كثيرة وكبشكانات مغلقة منذ زمن بعيد، وكانها الغرفة رقم أربعين فى تلك القصة من ألف ليلة حيث يعلقون البنات الجميلات من أهداب عيونهن. وهناك سرداب السن الرهيب الذى لا نعرف عنه إلا أنه شديد العمق تحت الأرض وقد مات فيه زوج العمة مريم من الرعب، وكلما مررنا به زلزلنا الخوف، وأحيانًا نطل من الكوة الصغيرة التى نصبوها فى اعلاه،فلا نرى إلا الظلمات المخيفة ولا شىء غيرها(٥).

لا توجد دلالة على رمزية مساحة هذا المنزل خير من ذكر قصص ألف ليلة وليلة التى تبقى فى لب التراث الأدبى الشرقى. ومن الواضح أن مشاعر البطلة تجاهه هى مزيج من الحب والرهبة. فهى تدرك أنها لا تستطيع الخروج من الماضى الثقافى الذى يمثله منزلها كلية. بل إنها تسكن فيه. ولكنها كذلك تخشى دخول جميع غرفه، وتذكرنا بأن الكثير من الفتيات حبسن فى بعضها وما استطعن منها فرارًا. هناك أيضًا رجال ممن دخلوا لاستكشاف أروقة هذا التراث، وماتوا هناك. ولكن القصة أيضًا تؤكد إمكانية وجود كنز مخفى فى أحد هذه الأروقة. أى أن هناك فوائد كثيرة لدراسة تراثنا ومعرفته، ولكن على شرط ألا يقيد هذه التراث الإنسان ويحد من حريته الفكرية.

«قرابين لمندلى المقتولة ـ قصة للعطاش» تعبر أيضًا بشكل رمزى عن الاغتراب،ولكن هذه المرة بسبب الظروف السياسية. فلأحداث القصة تاريخ حزين: كانت مندلى قرية عراقية قُطع عنها الماء نتيجة لإنشاء دولة مجاورة لسد فى الأربعينيات لاستغلال الماء لصالحها. والقاصة، التى تخلد هذا الحدث المأساوى حين تكتب قصتها عنه، تخلق شخصيات خيالية ترفض هذا الوضع وتثور عليه وتحاول تغييره. أما موضوع القصة،وهو العطش، فقد تناولته الشاعرة فى مقال لها بعنوان «العطش والتعطش فى الأغانى العراقية» تدرس فيه الشعر النسائى الشعبى المُغنى فى العراق. وهى فى بداية هذا المقال تذكرنا بأن الريف العراقى يعتمد على الزراعة، ولذلك ترتبط ظواهر الحياة الاجتماعية المختلفة السائدة فيه ـ ومنها بعض الرموز الشعرية الشائعة ـ بالماء بشكل أو بآخر. وعن المغزى الأساسى الذى تعبر عنه هذه الأغانى الشعبية وما تدله على نفسية كاتباتها، تقول الشاعرة ما يلى:

فلو التفتنا إلى اغانينا الشعبية لوجدنا فى معانيها معنىً عامًا يتكرر على صور كثيرة ويفاجئنا مختبئًا فى الأبيات والمقاطع هنا وهناك. ذلك هو معنى الإحساس بما لا يتحقق، باستحالة الوصول إلى الغاية وبعدم القدرة على تحقيق ما يبدو قريب المنال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سكان الريف، خاصة النساء منهم، سيكن لدرجة كبيرة بسبب ظروفهن الاجتماعية أقل قدرة من الآخرين على تحقيق غاياتهن وما يطمحن إليه. ولذلك يعبرن عن أوضاعهن عبر رمز يتكرر كثيراً فى قصائدهن وهو العطش الذى لا يمكن أبداً أن يرتوى. وقصة «قرابين لمندلى المقتولة» حين تتحدث عن انقطاع الماء، تعنى أيضاً نهاية الشعر ورموزه، والحياة الريفية الجميلة، وكل الظواهر الاجتماعية الأخرى التى ترتبط بالماء بشكل أو بآخر. ولذلك تسمى الشاعرة مرثيتها لمندلى: «قصة للعطاش» حيث يرمز العطش هنا لنهاية كل طموحات سكان القرية. وقد تكون هذه القصة الأولى من نوعها لا لأنها تتناول موضوع التصارع على موارد المياه المحدودة الذى نحس به الآن، والمتوقع أن يتفاقم فى المستقبل، فحسب، بل لأنها توضح تأثير هذا الصراع على أفراد عاديين ترسم صوراً لهم.

ينتج عن عدم القدرة على الانتماء للقيم السائدة فى هاتين القصتين وغيرهما خواص نفسية مميزة تقوم الشاعرة القاصة بتحليلها فى «ياسمين». فوداد بطلة هذه القصة لا تستطيع التأقلم مع أسلوب حياة أفراد أسرتها بعد عودتها من رحلة دراسية استغرقت أربع سنوات إلى الولايات المتحدة وهى تصف مشاعرها فى الفقرة التالية:

ماذا يصنع البعد بنا؟ فى امريكا حسبت انه يقوم بعملية محو بطىء لما حملناه معنا من عالمنا القديم. إنهم يحسبون اننا نكتسب كثيراً من حياتنا فى الخارج بدون أن يتخيلوا الثمن الذى ندفعه. إن حياة البعد المنفصلة هذه ليست كلها مباهج، وتكاليفها الشعورية فى الغالب باهظة. بعضنا يدفعها فى الخارج وبعضنا يدفعها فيما بعد. إننا نعود إلى الوطن وقد تغيرنا وتراكمت فى انفسنا طبقات جديدة اجنبية، الطبيعة تترسب فى خلاياها وجوه غير مالوفة، واصداء عبارات من مجالس مجهولة، ورؤى اماكن بعيدة ودروب تتلوى فى مزارع تختلف عن مزارعنا، وغرف فى بنايات لا تشبه بناياتنا. (٢٢ ـ ٢٣).

اغتراب المرء عن قيم المجتمع الذى يعيش وسطه إذن يعنى تمزق الوعى إلى أجزاء منفصلة عن بعضها البعض. هناك أولاً عملية محو بطىء للصفات والقيم القديمة التى امتلكها الفرد وآمن بها فى زمن ما ثم تكون صفات جديدة مناقضة. والشاعرة تعتمد على استعارات من علم طبقات الأرض للتعبير عن فكرة أن الجديد والقديم يسكنان داخل الذات المغتربة سوياً ويبقيان هناك فى حالة صراع دائمة: فالطبقات القديمة «تترسب فى خلاياها» أفكار وصور جديدة معادية.

الاغتراب إذن ليس شعوراً طارئاً نتيجة للسفر يمكن التخلص منه بحلم العودة إلى الجذور والحياة حسب قيم استفاد الناس منها فى زمن ما ـ كما يتوهم البعض. إنه وعى مميز، رؤية خاصة للوجود تؤكد اننى أختلف عمن أعيش معهم. وعيى وتجاربى مميزة ولذلك لا أستطيع الانتماء لدنياهم وإن سعيت لذلك. فأنا أجد صعوبة فى تقبل رؤيتهم للموجودات وطريقة تعاملهم معها.

هناك الكثير من الرؤى الروحية، والكوابيس الليلية، فى هذه المجموعة القصصية، وهى جميعاً تعبر عن عدم القدرة على الانتماء. فالنفس الممزقة لا يمكن جمع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شملها، ورتق الفتق الذى تكونت على أساسه بسهولة. فالكوابيس تنبع من الجرح الذى مزق الذات، وتعبر عنه. تصف بطلة «ياسمين» أحد كوابيسها فى الفقرة التالية:

> كان المكان كبيرًا شاسعًا اشبه بمحطة قطار امريكية. وكانت معى حقائب ثقيلة كثيرة. ثم اقبل إنسان لم اميزه فى الحلم ووقف يكلمنى لدقائق. وحين ذهب والتفت لم أجد حقائبى. كان مكانها فارغًا حين نظرت ولسبب ما اخافنى هذا الفراغ، وبدا معارضًا للمكان الذى كانت تملأه حقائبى العديدة. ورحت أبحث فى المحطة عن حقائبى، وأصعد سلالم واهبط أخرى، سلالم تجرى فى دوائر كابوسية الطبيعة. وكنت أرى حقائبى كل مرة من بعيد فائق من اننى ساصلها بمجرد ان ادور حول الْتواءة السلم. ولكن الدرجات كانت تنتهى فجاة بجدار يبزغ من الفراغ وينتصب امامى. أو يسلمنى السلم إلى انحناءة لولبية هابطة تجعل حقائبى ابعد مما ظننت. ثم راحت الجدران تضيق والممرات تتعقد وتطول والسلالم تشتبك وانا لا اصل لاى مكان قط ثم دوى صوت هائل وكان قطارين قد اصطدما، واستفقت(٣٢).

هذه المساحة تجسد الذات النسائية التى تتكون من سلالم «تجرى فى دوائر كابوسية الطبيعة» وتعيق الوصول للغايات وجدران تنبثق من الفراغ فجأة، ولعلها ترمز للكبت، لأنها تحيل بين المرء وتحقيق اهدافه. فالفقرة تصف حرفيًا عدم قدرة المرء على الحصول على ما يبتغيه. أما المعنى الأعمق فهو أن النفس قد تمزقت، وأن مساعى البطلة لرأب الصدع لن تجدى. فالحقائب ترمز لجزء من الذات تحاول البطلة الوصول إليه بلا فائدة. والتصادم الأخير بين القطارين يوضح أن أجزاء الذات المختلفة فى حال تصارع دائم.

وقد كتب فرويد مقالاً مشهورًا عن الغرابة فى الأدب "The Uncanny" حيث تحدث عن الطبيعة الكابوسية لأماكن بعينها، نراها لأول مرة، فتبدو كأننا قد شاهدناها سابقًا، ولا نستطيع أن نتذكر متى. ولهذا السبب تشدنا هذه المساحات إليها، ولا نستطيع منها فكاكًا. وفرويد يعتقد بحدوث خلط بين المساحة والذات فى هذه الأحوال: أى أن ما يشدنا لهذه الأماكن هو تعبيرها عن لحظات تكون الذات لأول مرة، حين ابتدأت النفس تدرك بعدها عن المساحة التى تحيط بها، وأن المكان ليس جزءًا منها. وفى أغرب فقرات هذا المقال يقدم فرويد تجربة شخصية مر بها كمثال على ما يتحدث عنه، وهذه التجربة تشبه كثيرًا الكابوس الذى ذكرناه أعلاه، إذ يقول:

> ذات صباح بينما كنت أتجول فى الشوارع الفارغة لمدينة ريفية وجدت نفسى فى منطقة حيث لاحظت النسوة ملونات الوجوه مطلات من الشبابيك. فهربت من الشارع. ولكن بعد تجواب طويل وجدت نفسى قد رجعت لذات المكان حيث بدأ الناس يلاحظون وجودى. حاولت الخروج من الشارع مرة أخرى، وتهت فى حوار ضيقة كل منها يسلمنى لأخرى، حتى رأيت ذات الموقع للمرة الثالثة. وهنا

اصابتنى حالة من الرعب، وقررت مساعلة احدهم عن اقرب الطرق للفندق(٦).

فرويد يلاحظ أن تكرار عودته لذات الموقع،وفقدانه للسيطرة على المساحة، يمثلان نفسيًا تراجعًا إلى اللحظات الأولى لتكون الذات عبر عقدة أوديب، ولشعور الوعى لأول مرة بأن الإنسان ليس جزءًا من جسد الأم. فالعودة لذات الموقع، وتكرار الفشل فى الفرار من هذه المساحة عدة مرات، تعنى أن الإنسان لم ينجح فى كبت هذه التجارب الأولية، بحيث بقى بعض ما مر به من شقاء وبؤس، ولذات ونشوة، فى الذاكرة برغم عوامل الكبت. وفرويد يؤمن بأن بعض اللذة التى يشعر بها الفرد فى أثناء قراءة الأدب تنتج عن نجاح الأديب فى تذكيرنا، ولو جزئيًا، بما نسيناه، أى كيفية تكون شخصياتنا عبر الابتعاد عن الأم والارتباط شيئًافشيئًا بعالم الأب. الأعمال الأدبية حسب هذه الرؤية النفسية تنجح فى التأثير على نفوس القراء لأنها تذكرهم بالأم التى يتم مسح صورتها من قبل الحضارة الإنسانية حتى تحتل مكانها صورة الأب والقيم والمبادئ التى يمثلها.

ومجموعة نازك الملائكة القصصية تتميز بصفة خاصة تفصل بينها وبين الكثير من أعمال الأدب النسائى المعاصر: فهى لا تحتوى على شخصيات أبوية قاسية تتحكم فى البطلات ـ باستثناء الشخصيات السياسية المتسلطة على أرزاق العباد ورقابهم فى قصة «قرابين لمندلى المقتولة». أما الآباء فهم موجودون ولكن فى الخلفية، بينما تظهر خصال الأم الطيبة وحنانها واضحة جلية فى غالبية القصص. وأعتقد أن الكابوس الذى ذكرناه أعلاه تنطبق عليه هذه القاعدة. فهو ـ مثل المثال المشابه له الذى يذكره فرويد ـ يرمز للأم، وللدور الأمومى الذى ترغب وداد، بطلة القصة، بأن تلعبه مع أختها الصغيرة ياسمين.

وللشاعرة نازك تجربة مأساوية مع والدتها قد تفيدنا فى فهم أسباب احتلال الأم موقع الصدارة فى هذه المجموعة القصصية: فقد كانت والدتها ـ أم نزار الملائكة ـ شاعرة كتبت أكثر قصائدها فى موضوع القضية الفلسطينية ونشرت بعضها فى الأربعينيات لتحذر العرب من الخطر المحدق بهم، قبل قيام الدولة الإسرائيلية، وبعدها. وفى عام ١٩٥٣، اكتشفت أسرة الملائكة أن أمهم مصابة بسرطان الدماغ، وكان أفضل الأطباء المتخصصين فى هذا الموضوع فى العراق آنذاك من اليهود. وقد قرر الطبيب فى بغداد تحويلها إلى طبيب آخر يهودى أيضًا لإجراء عملية فى لندن. وبالرغم من خوف الأم، وإبلاغها لابنتها بأن هؤلاء الأطباء قد يؤذونها كعقوبة لها على ما نظمت، قررت الأسرة أن تسافر السيدة نازك مع والدتها إلى لندن لإجراء العملية. ماتت الأم هناك. وقد كتبت الشاعرة آنذاك لوالدها رسالة طويلة للتعزية ذكرت فيها أن أمها كانت سعيدة فى لندن وأنها ماتت مبتسمة، وقالت كل ما يجب أن تقوله فى هذا الوضع الحزين، ولكنها فى ختام الرسالة عبرت عن مشاعرها قائلة: «إن من حسن الحظ أنكم لم تروها فى أيامها الأخيرة، ويكفى أن أحمل هذا الألم الأبدى فى قلبى. الألم الأكّال العاصف. ياإلهى، يجب أن تساعدونى يا أبى على النسيان». وقد عاشت نازك فى واقع الأمر أيامًا مريرة حزينة فى لندن حتى تمت مراسم الدفن فى مقبرة إسلامية هناك. والشاعرة، التى سعت لإحياء ذكرى أمها عن طريق جمع شعرها ونشره فى ديوان

باسم أنشودة المجد بعد سنوات، تأثرت كثيراً بهذه التجربة الحزينة، خصوصاً بتنبؤ أمها أن يقتلها الأطباء بسبب المواضيع الشعرية التى تتناولها فى قصائدها. وهى تعلق على هذا فى المقدمة التى كتبتها لديوان والدتها إذ تقول: «قضيت أربعة أيام رهيبة فى لندن لا أقوى على النوم. وكنت أتعذب بفكرة عنبر الموتى الذى ترقد فيه أمى الحبيبة. وكانت كلماتها لا تفتأ ترن فى سمعى: إنهم سيقتلوننى»(٧).

ومن المؤكد أن الدافع القومى قد اشتد قوة فى نفس شاعرتنا بسبب هذه المأساة الشخصية، ونتج عنه أن القضية الفلسطينية كان لها دور كبير فى كل ديوان ودراسة قدمتها على مدى الخمسين عامًا الماضية. بل إن أحد القراء فى مجلس الثقافة أبلغنى أن أجمل قصص الشمس التى وراء القمة هى: «منحدر التل» التى تتناول اغتراب أسرة فلسطينية نتيجة لحرب ١٩٤٨.

وهذه الرؤية النفسية لاغتراب المرأة، كعدم القدرة على الانتماء لعالم الأدب، ومحاولتها لاسترجاع صورة الأم ومتابعة طريقها وتقبل قيمها، قد تكون مفيدة، لا فى تحليل المجموعة القصصية التى نتناولها فحسب، بل لفهم الأدب النسائى عمومًا. فعدم القدرة على الانتماء فى كتابات النساء، كثيراً ما تنتج عن تمزق الذات إلى قسمين من الصراع بينهما تنبع الكتابة والإبداع. القسم الأول، ينتمى لعالم الأب، ويطابق الكلام لمقتضيات الحال، ويخشى مغبة الصراحة الجارحة. إنه القناع والدرع الواقى الذى تتحدث عنه الشاعرة فى مقالتها التى استشهدنا بها أعلاه. أما القسم الثانى، المسكوت عنه عادة، والذى يمثل الأم، فيسعى للتعبير عن نفسه بعدة وسائل فى العمل الأدبى، منها الكوابيس، وتوارد الخواطر، وكتابة الجسد، وغيرها. وعن استخدامات الشاعرة لبعض هذه الأساليب للتعبير عن قيم أمومية سنتحدث فى بقية هذه الدراسة.

كتابة الجسد كبحث عن قيم الأم:

قد تكون كتابة الجسد محاولة للتفوق على تحكم الوعى الذى كونه المجتمع الذكورى، أى على الشعور بالاغتراب عن طريق السماح لتجارب جسدية مميزة لم يتم الحديث عنها من قبل بالظهور فى العمل الأدبى. الجسد النسائى كثيرًا ما ارتبط بالعار، أو بالضعف، والمرأة قد تحس بأنها غير قادرة على التعامل معه، بل قد تحتاج لبدائل كثيرة حتى تتقبله(٨). والكتابة عن الجسد بطريقة إيجابية، والتأكيد على أن (أنا) الكاتبة ترتبط بشكل ما بهذا الجسد، بدلا من أن تفر منه وتنفر عنه، قد تكون مفيدة فى التخفيف من حدة الاغتراب، لأنها تساهم فى تغيير الصور الشائعة وتخلق قيمًا جديدة ناتجة عن تجارب جسدية نسائية خاصة لم يتم الحديث عنها سابقًا. فللجسد النسائى القدرة على الحمل والإنجاب، أى إنتاج الحياة البشرية، ورعاية الطفل، عبر الرضاعة وغيرها.

والتساؤل هنا هو هل يمكن لهذه الخواص الجسدية، والمزايا النفسية الموازية لها، أن تساهم فى إنتاج عمل أدبى يقدم وجهات نظر مخالفة لما كتبه الرجال؟

كاتبات عربيات ينتمين للجيل التالى لنازك طرحن هذه الأسئلة واختلفت إجاباتهن بشأنها. الأديبة غادة السمان ترى فى عملية الإنجاب خطرًا على الكاتبة وعلى الإبداع الأدبى. فهى تقول فى مقابلة مشهورة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ الأيام الأولى للحمل شعرت انى مستعمرة. هناك كائن غامض فى احشائى يعطل لدى كل طاقاتى الفكرية، شعرت انى اتامر على الفنانة فى اعماقى لصالح هذا الكائن الغريب. لم تكن علاقتنا ودية، فانا دومًا اثور ضد ما يحول دونى ودون تحقيق ذاتى ككاتبة. وقد ثرت على ذلك الكائن الطفيلى الذى يحتلنى وينصب راياته فى حواسى كلها. ثرت عليه ثورة من نوع غريب، ثورة سكونية، ثورة مستسلمة. فقدت القدرة على التفكير وفقدت القدرة على الكتابة[٩].

ترى غادة المرأة الحامل كائنًا ضعيفًا، غير قادر على التفكير ناهيك عن الخلق والإبداع. بل إن الجنين عبارة عن مخلوق طفيلى مثل اية جرثومة تصيب الإنسان بمرض. وهذه الصورة صادقة علميًا، لأن تعريف الأطباء للطفيليات التى تعتاش على مُعيلها ينطبق كلية على الجنين. ومع ذلك، فإن فى هذا التشديد على سلبية علاقة الأم بطفلها دلالة على اغتراب الجسد المؤنث فى مجتمع قيمه رجولية.

تقدم نوال السعداوى رؤية مخالفة اكثر تعقيدًا عن علاقة تجربة الحمل والإنجاب بالكتابة الأدبية النسائية. وهذا يحدث فى قصة طويلة قديمة تدعى «الخيط»، نشرتها الروائية المعروفة عام ١٩٧٢. وأسلوب هذه القصة الغامضة يعتمد على تداعى خواطر البطلة التى يقترب حديثها من الهلوسة. فى الفقرة التالية تصف نجاحها فى كتابة رسالة إلى طبيبتها، بديلة الأم، بأنها عملية إنجاب من نوع ما:

كالسحر، كالسر الخفى، يكمن فى الكلمات المالوفة القديمة حين أضعها الكلمة وراء الكلمة فتصبح فوق السطر كلمات جديدة لم اسمعها ولم اقراها من قبل. لها نبض كنبض القلب. وامتدت يدى تتحسس قلبى فإذا باصابعى تلتف حول جسم صغير، له رأس مستدير شعره ناعم، وله عينان واسعتان يشف سوادهما من تحته لونًا ازرق يترقرق كسطح بُحيرة[١٠].

بطلة نوال ترى فى عملية الكتابة خلقًا للحياة بشكل ما. فللعمل الأدبى الجيد استقلاليته عن الكاتبة حتى يبدو كأن أبطاله قد قطعوا الحبل السرى وباتوا مستقلين عنها بالفعل. ولكن العلاقة بين العمليتين فى قصة «الخيط» لغوية: فالمرأة تكتب رسالة لطبيبتها الغائبة وتتوقع أجوبتها تمامًا كما تشعر بنشاط جنينها داخل جسدها وتحادثه بينما هو لايزال غير قادر على الرد عليها. هى تحيى الآخر عبر محادثتها له قبل أن يأتى للوجود، وتجلب طبيبتها للحضور عبر كتابة الرسالة، أى قصة «الخيط»، لها وعنها، ولكنها تحيى نفسها أيضًا فى ذات الآن. فعن طريق محاورة الغائبة وجلبها للحضور التمثيلى الرمزى، تتحرر البطلة من الشعور بالاغتراب وتجد فى نفسها رغبة فى العيش يتم التعبير عنها بشكل رمزى عبر عملية الإنجاب ومشاعر الأمومة الناتجة عنها.

إن محاورة الغائبين عن طريق رسم صورة خيالية لهم فى عملية إنجاب رمزية، هى الأساس المادى والأسلوب البلاغى الذى تعتمد عليه الكثير من أفضل أعمال الأدب النسائى القديمة والحديثة. فأدب الرثاء

الذى كتبت المرأة العربية أجمل أشعارها فيه، عبارة عن حديث عمن رحلوا، أو معهم. وللمرأة قدرة أكثر من الرجل على الرثاء فالطبيعة وهبتها شرف إنجاب الأطفال بمعاناتها، ومن يشعر بهذا القدر من الخصوصية بكيفية تكون الحياة، يقدرها حق قدرها ويحزنه فقدانها. ومن أشهر من كتبن شعر الرثاء **ليلى الأخيلية**، التى تحادث حبيبها **توبة** بعد وفاته فى معركة معروفة، بالأبيات التالية:

فلا يبعدنْكَ الله يا توبُ هالكا
أخا الحرب إن دارتْ عليك الدوائرُ
فآليْتُ لا أنفك أبكيك مادعت
على فننٍ ورقـــاءُ أو طارَ طائرُ[11]

وفى محادثة الغائب بهذه الطريقة دلالة على الحنين له وسعى بطريقة رمزية لجلبه للحياة عبر رسم صورة له. بل إن الشاعرة تجد هدفًا للحياة ومعنى خاصًا للوجود عبر تذكر من تفتقده. والكثيرات من الشاعرات يطنبن فى وصف الخصال الحميدة من كرم وشجاعة وغيرها لمن يفتقدنه.

وهنا نلاحظ ميزة خاصة لهذا النوع من الأدب: فمع أنه يسعى بلاغيًا لإحضار الميت وجلبه للحياة عن طريق رسم صورة له ثم محادثتها، إلا أن الدارس سيلاحظ دائمًا فى أبياته خلطا متعمدا بين المتحدث والمتحدث إليه، ينتج عنه أن الشاعرة نفسها تبدو كأنها قد ماتت **نتيجة** لفقدان من رحل، وأنها عادت للحياة **مرة أخرى عبر** تذكره. تقول **الخنساء** فى أبيات معروفة:

يُذكِّرنى طلوعُ الشمس صخرًا
وأذكـره لكل غروبِ شـمسِ
ولولا كـثرةُ البـاكين حـولى
على إخـوانِهم لقتلتُ نفـسي[12]

من الواضح فى هذه الأبيات أن الشاعرة تعتبر نفسها من الأموات بشكل ما. ولكن تذكر الأخ، ورؤية الأخريات الباكيات على إخوانهن، يعطيها شيئا من العزاء ويبقيها على قيد الحياة. وربما يكون هذا الإحساس بالموت روحيًا فى الدنيا، من ظواهر اغتراب الوعى النسائى الذى تخفف من حِدّته محادثةُ الغائبين وجلبهم للحياة عبر هذا الحوار التمثيلى، أى لعب دور الأمومة بشكل رمزى.

ومن المؤكد أن هناك أخريات مثل **رابعة العدوية** ومثيلاتها من الناسكات ممن وجدن فى كتابة الشعر للغياب والتعلق به، حياة ووجودًا روحيًا مميزًا.

تستخدم الشاعرة **نازك الملائكة** أسلوب محادثة الغائب فى قصتها «رحلة فى الأبعاد» حيث تنتقل بطلة القصة، واسمها (شوق) لتعبر عن شوقها لمن رحلوا، من زمان لآخر، وتشاهد امرئ القيس و**عنيزة** وهما يتغازلان. الشاعر يطاردها وهى تجرى قائلة: «فضحتنا لا أم لك». ومن الواضح هنا أن الحلم بالتحرر من الأم، من أسس الخيال الرجولى. ولكن (شوق) تتهرب من الحديث فى هذا الموضوع وتطابق الكلام لمقتضيات الحال، قائلة: «أنا أفهم منها أن **عنيزة** تقول لامرئ **القيس** إنه إنسان فريد فذ رائع بحيث لا يمكن أن تكون

له أم من البشر». وهى ترسم الصورة التالية لعنيزة بعد رحيل حبيبها:

لقد رايتها تقف وتسند ظهرها إلى شجرة وتتطلع والهة إلى الفارس المسرع وبقيت تتابعه ببصرها الحزين حتى غاب وراء الشجر الكثيف. ورايتها تسند راسها إلى جذع الشجرة وتغمض عينيها وكانها تسترد حلما عزيزًا تخشى عليه الضياع(١٤٠).

وهذه القصة جديدة فى موضوعها وأسلوب تعاملها مع هذا الموضوع. فهى ترسم صورتين لامرأتين وتعقد مقارنة بينهما. إحداهما، التى تعيش اغترابها فى الحاضر، ترحل لرؤية المرأة الأخرى فى الماضى، وتجلب صورة لها معها. إنها إذن محاولة لاستنطاق التراث وجلبه إلى لب المعاصرة بطرق جديدة مشوقة تتيح للقارئ التفكر فيه بدون تقديم رأى مسبق بخصوصه. أما سبب هذه الرحلة الروحية، فمن الممكن أن يكون تململ (شوق) برتابة حياتها. ومن المؤكد أن هذه التجربة جلبت لها الكثير من السعادة وأحيتها بشكل روحى مثل ما حدث لبطلة قصة «الخيط»، ولغيرها ممن حادثوا الغائبين.

تتناول قصة «الشمس التى وراء القمة» فكرة الإنجاب، ورؤية المجتمع للمرأة الحامل، ورؤية هذه المرأة لنفسها، وعلاقة هذا كله بالإبداع الأدبى. فالقصة عبارة عن توارد خواطر (هدى) البطلة، وهى تحت تاثير بنج موضعى، بينما تجرى لهاعملية قيصرية. إنها محادثة مع الغائب، ومحاولة جلبهِ للحضور، وللحياة نفسها، من البداية للنهاية. يمر فى ذهن البطلة كثير من الكوابيس منها فكرة العملية القيصرية ذاتها: «العملية القيصرية نسبة إلى أحد قياصرة الرومان وقد تعسرت ولادة زوجته، وكاد الجنين يختنق، فأمر أن تشق بطن الأم بالسكين بلا رحمة. ومن دون الاهتمام بها لاستخراج الطفل حيًا»(١٥٤) الأم إذن عبارة عن مادة يستخدمها الملك لإنجاب ولى للعهد. لا قيمة لها فى حد ذاتها. وهذه الرؤية للأمومة قد تتاثر بها المرأة فتثور على جسدها، شاعرة أن الحمل ضعف وسلبية، وأن الكائن الموجود فى داخلها إنما هو مخلوق طفيلى يعتاش عليها ويدمر قدراتها الفكرية الإبداعية. وبطلة القصة تنتابها هذه الهواجس فى أثناء توارد خواطرها إذ تقول: «كنت أيام صباى أحتقر العلاقة الجنسية وأنفر من الزواج كله، وارتبط بذلك ازدرائى للمرأة الحامل، فقد كانت تبدو لى مغرقة فى الحسية وضعيفة فى آن واحد»(١٥٦).

عبر التفكر فى تجربة الإنجاب، تصل (هدى) لمعرفة جديدة عن النفس والآخر: فهى تدرك أولاً أن ازدراءها للمرأة الحامل إنما هو تقبل لأفكار شائعة خاطئة، وهكذا تقول: «لقد لاحظت أننى أحب الأطفال، فبأى منطق أتعالى على الحمل إذن، وبأى شرع أحتقر المرأة الحامل»؟(١٥٦). وهذا الإدراك بأن الجنين سيتحول إلى آخر، وأنها تساهم فى تكوينه عبر معاناتها الجسدية، يجعل من تجربة الحمل نشاطًا خصبًا وتعريفًا إيجابيًا للأنوثة: «إن تضحيتها تربطها بالله، وتلمسها بشعاع الألوهية»(١٦٦).

الرؤية العامة التى تقدمها هذه المجموعة القصصية للمجتمع الإنسانى تستند إلى علاقة الجنين بأمه.

فبطلات القصص جميعهن يقدرن المعاناة والبذل فى جلب كل ما هو حى إلى الوجود. بل إن (نهى) بطلة قصة «إلى حيث النخيل والموسيقى»، تؤمن بأن النخيل والأشجار التى تعيش فى وسطها إنما هى كائنات حية تحس وتفهم. وهى تحادثها وتستمع إلى أجوبتها وتغنى لها ثم تموت بعد موت النخلة التى أحبتها. مثل اعتماد الجنين على أمه، اعتمدت نهى على الشجرة، والشجرة على نهى، ووجدا الحياة سويًا، وبفناء أحدهما يفنى الآخر. والشاعرة تلاحظ أن فى هذه القدرة على الانفتاح على الطبيعة وحب ما فيها من جمال، سر السعادة والإمكانية المثلى للتغلب على الشعور بالاغتراب. وهكذا تقول إحدى بطلاتها: «إن القدرة على الفرح قدرة مبدعة واسعة تَستَكُنه الوجود كله، أما القدرة على الحزن فهى دائمًا ضيقة الحدود وفردية»(١٤٦). وهذه الرؤية الخاصة للوجود باعتباره ترابطا بين الكائنات الحية وعنايتها ببعضها، إنما هى رؤية نسائية، لأن مَثَلها الأعلى هو علاقة الأم بالجنين.

أعرف أن بعض قراء مجموعة (الشمس التى وراء القمة) سينتقدون تحليلى هذا لها. وأنا أعترف بأننى قد تناولت قصص الشاعرة **نازك الملائكة** فى سياق الأدب النسائى العربى وقضايا المرأة نظرًا لاعتقادى بأن هذا الجانب من عملها لم يلْقَ ما يكفى من اهتمام النقاد. يبدو لى أن وصف تجربة الاغتراب الذى تعانيه بطلات القصص، والاعتماد على قيم مستقاة من الأم فى هذا العمل بوصفها وسيلة للتحرر من هذا الاغتراب، بالإضافة لاستخدام أسلوب محادثة الغائب بوصفه محاولة بلاغية لإعادة خلق النفس والآخر، كل هذه عوامل أساسية تجمع بين هذا العمل والأدب النسائى القديم والحديث.

هناك إمكانيات لقراءة هذه القصص من وجهات نظر أخرى أُدرِكُ بعضها. لاحظنا مثلاً فى الصفحات السابقة تقدير الشاعرة للتراث الشرقى وولعها الواضح به فى أكثر من مكان، ودراسة علاقة هذا النص، والأدب النسائى عمومًا، بالفلسفة العربية والتراث الإسلامى، ممكن بل ضرورى. وما يجعل هذه القضية أكثر أهمية بالنسبة لمجموعة **الشمس التى وراء القمة** هو أن **نازك** الملائكة لها مواقف مميزة معروفة تجاه التراث والحداثة، لم تُرْضِ المغالين من الدعاة لأى منهما. ومن المؤكد أنها كانت من أكثر الأديبات العربيات تعرضًا للنقد والتعريض منذ الستينيات حتى هذه الساعة بسبب مواقفها المعروفة تجاه هذه القضية. وقد لاحظت الناقدة **سلمى الخضراء الجيوسى** فى مقال نشرته فى **إبداع** أن الكثير من هذا القَدْح كانت له أسباب خفية تتعلق بجنس الشاعرة، أى بكونها امرأة تجرأت على التجديد فى ميدان الشعر، حين لم يتوقع النقاد من النساء سوى التقليد أو الصمت(١٣). ولكن **نازك** الملائكة فى مجموعتها القصصية تسمو على هذا الأسلوب: إذ لا تنتقد شخصية لأنها ترمز لجنس أو تعمم ما هو فردى كما يحدث فى بعض الأعمال النسائية الحديثة. ولذلك: قد تكون أهم مزايا العمل الذى أنتجته، تأكيده أن الأدب النسائى يمكن أن يكون إنسانيًا أيضًا.

الهوامش:

(١) نازك الملائكة: **الشمس التى وراء القمة: قصص قصيرة**. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.

(٢) تم نشر هذه الدراسة وعنوانها «المرأة بين الطرفين السلبية والأخلاق» فى كتاب الشاعرة **التجزيئية فى المجتمع العربى** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٥). ص ٤٢.

(٣) نفس المصدر، ص ٣٩ ـ ٤٠.

(٤) **الحنين إلى الأوطان** للجاحظ (القاهرة: ١٣٣٣هـ).

(٥) نُشرت هذه الدراسة فى **التجزيئية فى المجتمع العربى** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٥). ص ١٩٩.

(٦) Selected Papers. trans. Joans Rieveire. vol 4. p. 389.

(٧) اعتمدت فى هذه الفقرة على كتاب حياة شرارة رحمها الله: **صفحات من حياة نازك الملائكة** (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٤) ص ١٤٠ ـ ١٤٥.

(٨) تناولنا هذا الموضوع بالتفصيل اللازم فى دراستنا عن أدب المذكرات النسائى: «تأثير العنف الاجتماعى على حياة المرأة العربية» الذى نُشر فى **أدب ونقد**، عدد: ١٤٠. ابريل، ١٩٩٧.

(٩) **البحر يحاكم سمكة** (بيروت: منشورات غادة السمان، ١٩٨٦) ص ٢٩.

(١٠) **الخيط وعين الحياة: روايتان قصيرتان** (القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٨٣). ص ٥٠ ـ ٥١.

(١١) **المختار من اشعار المرأة العربية** فى الجاهلية والإسلام إعداد: د. محمد عنانى. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧) ص ١٠٠.

(١٢) **ديوان الشعر العربى** إعداد: أدونيس. (بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦) الجزء الأول ص ١٨٥.

(١٣) نازك الملائكة: المرأة التى غيرت خريطة الشعر العربى. **إبداع** فبراير: ١٩٩٦. ص ٧٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمال القصاص

شعرية الماء
فى لوحات محمد عبلة

فى هذ اللوحات يطرح محمد عبلة معالجة جديدة لأسلوبه الفنى والذى لا يكف عن تطويره، ودفعه إلى آفاق لغة تشكيلية تمتزج فيها الهموم والأشكال الإنسانية بالرؤى والمكونات الأساسية فى لوحاته.

أول ما يلفت النظر فى هذه اللوحات هو طابعها الشعرى وإيقاعها الموسيقى الخاطف، وثراؤها التعبيرى الذى يصل باللون إلى قوة إيحاء داخلية، تضفى جوًا من الدفء والبهجة على الإشارات والرموز التشكيلية فى اللوحات. وفى الوقت نفسه، تكثف تساؤلاتها وتجعلها مفتوحة على الداخل والخارج بتلقائية لها وقع محبب وآخاذ.

تتخذ اللوحات من تأمل الماء مثيرًا جماليًا، وتفجر دلالات هذا المثير عبر طقس احتفالى يتقاطع فيه مشهدان تشكيليان على درجة كبيرة من التباين، من حيث طبيعة الخامة المستخدمة، والصياغات والتواليف الجمالية، لكنهما بالرغم من هذا ـ يتلاحمان فى نسيج رؤية بصرية، لا تنحصر فى الظاهر، بل تسعى إلى كشف المتناقصات المضمرة والصريحة، سواء على السطح أم فى الأعماق. ذلك لأن لوحات عبلة ـ فى عمومها ـ تسعى لأن تكون جسور تواصل مع الإنسان، تقربه من فضائها، وتدفعه إلى الدخول فى محتويات هذا الفضاء والتحاور معه كأنه جزء من نسيجه الخاص.

ترتكز اللوحات إلى بساطة التكوين وعفوية الخطوط والأشكال، والميل إلى الألوان التلقائية المتفجرة الناصعة، والانفلات من إيقاع البناء الهندسى الصارم بمخطوطاته الذهنية المدروسة، مع الاهتمام بالضوء

كعنصر حركى، يساهم فى إنضاج الفراغ وتنظيمه، وفى الوقت نفسه، يمنح الكتلة انسيابية و أو ضاعًا خاصة فى سياق من العلاقات الجمالية الجديدة.

يتجسد المشهد الأول فى لوحات النسخة الواحدة أو ما يسمى بالـ: (Mono Prmt) وذلك فى شكل دوامات مائية تتبدى على هيئة دوائر متشابكة ومتقطعة، تتكرر فى جمل تشكيلية ساكنة ومتحركة، مشربة بنثارات وبقع ولطشات لونية نشطة، تتدرج فى مساحات ضوئية كاشفةً فضاء اللوحة وحركة الأشكال. واللافت أن هذا التباين اللونى، على الرغم من أنه يتم بشكل مباشر على السطح الطباعى الزجاجى الوسيط، إلا أننا لا نحس بأى نتوء للألوان، بل تكاد تكون معجونة فى نسيج اللوحات منذ بداية تبلورها كفكرة، أو هاجس فى مخيلة الفنان.

فى هذا السياق تبرز سيطرة الفنان على خاماته وأدواته وحساسيته الفائقة فى إبراز المضمون وإثرائه بتقنيات تعبيرية مختلفة. كذلك تبرز مقدرته على استشفاف النتيجة سواء فى مراحل التشكيل الأولى على السطح الطباعى الوسيط، أم فى مرحلة استنساخ اللوحة على الورق.

إن ما يميز محمد عبلة فى هذا الفن الصعب (فن الجرافيك) والمحفوف بالمخاطر والمغامرة، أنه لا يقتصر على وسيط طباعى محدد، يحيله إلى مضمون جمالى احادى القيمة والدلالة، بل يجرب - دائمًا - استخدام وسائط متعددة، لخلق وتشكيل الصورة بسيمات تعبيرية وجمالية متنوعة. ويتطلب هذا جهدًا مكثفًا لكى يتوحد الفنان مع وسائطه بدءًا من تجهيزه أدواته وخاماته من أحبار وأحماض وألوان... وغيرها، ثم مقدرته على ترويض كل هذه المواد على المسطح الطباعى أيًا كانت طبيعته، من النحاس، أو الخشب، أو الزنك، أو الزجاج... أو غيرها من الوسائط المستحدثة.

وبعيدًا عن هذه الأفكار الجرافيكية، فإن التحول اللافت فى لوحات هذا المشهد، هو التنوعات الابتكارية المفتوحة بحرية، ليس فقط على لغة الحفر بإيقاعها التعبيرى الرائق، وإنما نحس بأن ثمة حوارًا آخر يتخلق فى اللوحات، مسكونًا بانفعالات تعبيرية مشحونة بحدس الشعر والموسيقى. يتبدى هذا الحوار فى زوايا التظليل والتلوين، وحيوية الأرضية التى لا تعزل الشخوص والعناصر والأشكال، بل تبرزها كصيرورة جمالية تستمد وجودها من النسيج الخاص للوحات نفسها.

فى معظم هذه اللوحات نلاحظ حضورًا جليًا للكائن البشرى. ومن سمات هذا الحضور الدهشة المستمرة بالماء والفرح به، سواء بالملامسة الخارجية لسطحه، أو الغمر فيه، أو تأمل رقرقته وعذوبته، أو

النظر إليه كمرآة لا تعكس فقط صورة الكائن، بل تفتح فى جسده حوارًا يتوغل إلى الأعماق. إن الماء وهو يجسد تحولات العناصر والأشكال فى اللوحات، يكاد يكون تلخيصًا لجذرية الحياة، بل هو قانونها الأساسى بالفعل. ثم إنه يشكل النبض الداخلى للوحات، وفى الوقت نفسه، يكسب مظهرها الخارجى طاقة صوتية، تتجلى فى التموجات اللونية المنسابة برجرجة ناعمة وعفوية، متدرجة ما بين البنى المشرب بشظايا من الزرقة الخفيفة الساجية، والأبيض المخدوش بروتوش من الرمادى الشفيف. بينما يقبع الأسود الداكن الثقيل على حواف الكتلة المفتوحة مسامها على حركة الماء الذى يغمرها من كل اتجاه.

يستخدم عبلة فى اللوحات مساحات ضوئية صريحة، تزداد نصاعتها فى خلفية الشخوص، وفى ثنايا البقع اللونية التى تشبه الحصى ونتف الصخور. وأحيانًا أخرى تشبه هذه البقع النباتات المتطفلة على سطح الماء مثل «ورد النيل».. وبشكل عام تتسم هذه اللوحات باتزان محتوى مفرداتها وانفتاحها على الحيز التشكيلى بنعومة وسلاسة، كما أن التوافق بين حركة الضوء والأشكال والألوان التى تتدرج ما بين الثقل والشفافية من أسفل إلى أعلى اللوحة تكسب سطح اللوحة انسيابية موسيقية تغرينا بمحاولة لمسها والاندماج فيها.

ويبدو أن محمد عبلة فى هذه اللوحات يتجاوب ـ إلى حد كبير مع حكمة هيرقليطس الشهيرة «أنت لا تستطيع أن تنل البحر مرتين» لأن الماء يتجدد فى كل مرة. فهو كذلك لا يستطيع أن ينسخ من تأمله للماء سوى أصل واحد لا يتكرر.

فى المشهد الثانى من اللوحات يحاول عبلة خلق خليفة تشكيلية تعتمد على المغامرة اللونية، وذلك باستخدام مادة الشمع الساخن بعد معالجتها بمواد كيميائية، مع إبراز فراغات وانعكاسات الكتلة فى سياق رمزى يربط بين القيم اللونية والخطية. وفى تصورى أنه من العبث أن نبحث فى هذه اللوحات عن بنية مضمونية محددة، فهى تنبع من حرية التخيل الداخلية للفنان، ومعايشته لواقعه بما يفرز من ظواهر مختلفة على كل الأصعدة. بيد أننا ـ فى هذه اللوحات ـ نحس بنوع من الانسجام والتوافق الحركى والشعورى بين خبرة الفنان ووعيه الخاص بالخامة وطرائف تشكلها فى اللوحات.

وعلى ذلك يمكن النظر إلى هذه اللوحات باعتبارها معزوفة لونية، ومحاولة لخلق شكل فنى، يشكل ـ إلى حد كبير ـ ترديدًا نغميًا للوحات الأصل الواحد. فالحضور الإنسانى البازخ فى الفضاء الجرافيكى يتحول فى هذه اللوحات إلى تصور تجريدى، يحتفى بالتضاد المباشر بين مفردات اللوحة، وإبراز المسطح

التصويرى فى أشكال لونية يتفتت فيها مركز الإيقاع ويتداخل بكل أبعاده، رأسيًا وعموديًا، ومن أعلى وأسفل، فى صورة تنبيهات وإشارات لونية وضوئية، بينما يتسم التكوين بتوتره العشوائى المباغت، ويبدو كأنه مجرد رجع صدى لأحاسيس ومشاعر داخلية غير مستقرة. يقابل ذلك مسحة تفاؤلية تنبثق من طوايا اللوحات، يساهم فى تكثيفها الطاقة الشاعرية للألوان، والمفتوحة على أشكال وعناصر متحررة من سطوة المضمون والمركز البصرى الواحد وفى الوقت الذى تسعى فيه هذه اللوحات إلى اتخاذ اللون نقطة انطلاق لا، تسعى إلى كسر التوازن المألوف فى مستويات التكوين، مطلقة سهامها اللونية فى كل اتجاه.

يبقى أن اؤكد أن محمد عبلة فنان دائم التمرد على ذاته وعلى أسلوبه الفنى، شأنه فى ذلك شأن أى فنان أصيل، لا يرضيه أن يطرح تساؤلاته من خلال صيغ جمالية جاهزة، وإنما من خلال لغة تشكيلية خاصة به.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

امرأة الماء والملح

إلى أروى صالح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ألقت نبوءتها ومضت، تنادى بصوتها الواعد، وتغرس رجليها النحيلتين فى الرمال الناعمة، الشاخصة بين حافة الماء وحد الشمس. تهيأت «مايا» لاستقبال الآتى، فردت جسمها البرونزى على الرمال وغاصت فيه بنصفها الأسفل، أحست نشوة الرجوع ودفء الأم، ألقت عينيها فى عين الشمس، دمعت عينا الشمس ونزت شعاعات واهنة خالية من الألق. قالت لها: حتى أنتِ!.. يا ملكة النور والنار، يا وحى هذا العالم. اهتزت الشمس وغاصت فى الأمواج، قالت مايا: ربما فقدت حبيبها هى الأخرى!

أغمضتْ عينيها وأبطأت تنفسها وراحت تتأمل الغروب، الخيوط الواهنة الممتزجة بزرقة الماء، المنسالة برقة فوق جسمها بخدر طفيف، احتضنها الموج بعمق وهمس فى أذنها: «لا تفرطى .. لا تفرطى..» ..

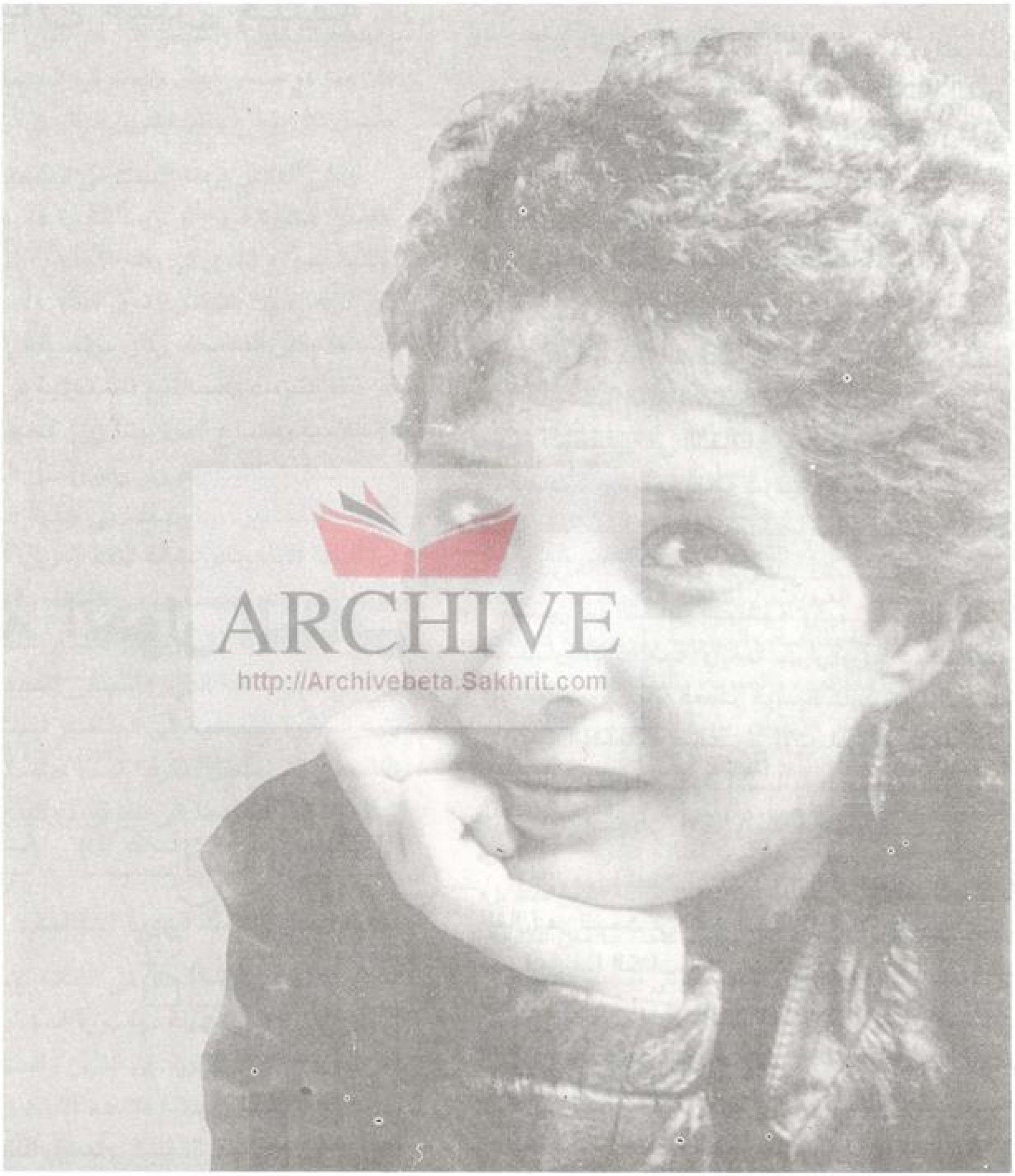
استسلمت لعذوبة الصوت فى أذنيها الحالمتين وتذكرت «قليلون هم السعداء..، قليلون من عاشوا السعادة الحقيقية فى دنيا الزوال».

روعتها كل الأشياء التى قابلتها بلا استثناء، الكائنات الصغيرة الخيفة والمخلوقات القميئة غير المرئية التى تزحف على برونزيتها الممددة فوق رمال الماء، ومخيلتها نصف الحالمة والملتهبة تماما، ابتلعت ريقها وقطرات من مائها المالح، وتهيأت للمفارقة، اقتحمها إحساس خانق، بالمباغتة، تنفست بصعوبة وغطت عينيها من الوهج المباشر الذى انبثق فجأة من خلف

الظل المارد الممتد بطول جبل وعرض سحابة، قهقه بوحشية، نظرت إليه بذعر، تداخلت فى بعضها، لملمت أطرافها وبعضا من شجاعتها، تعرفت فيه على قرين مهيب الجناحين، مدت بصرها من تحت الظل المفروش تحت جناحيه، رأت ظلاً هائلا، فركت عينيها بقوة، التهبت من الرمل والملح، أخذتها متاهات شاردة، هرولت، فى مسارب الدنيا الأربعة، وقدماها مغروستان فى قمة موجة غاضبة، مدت يدها بمشقة وقبضت قبضة من بين قدميها من رمال ناعمة، مراوغة، وألقت بها فى وجه كائنها الغريب، فتقهقر إلى الخلف، وعفر بقدميه وجناحيه واختفى، تحول إلى حفنة من هواء؛ أحست بأنها تعيش حالة طفو وجداني فوق العالم؛ استعذبت الحالة وأغمضت عينيها واستسلمت لخدر البحر.

بعد ثلاثة أيام وفى عصر أحد الأيام الصيفية، القائظة، وُجدتْ طافية فوق الماء، وجهها للسماء، ويداها بيضاوان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



اروی صالح

فريال حسن خليفة

أبجدية الحوار الثقافى

فى كتاب فصل المقال لابن رشد

أولا: المقدمة :

النظرة الجدلية للحضارة الإنسانية هى كل واحد متطور فى الزمان، وهذه الوحدة لا تلغى الثقافات المختلفة للشعوب، فهى أعضاء ذلك الكل، يحيا أى عضو بحياة الكل ويموت أى عضو إذا بتر نفسه منفصلا منعزلا عن الكل. وتظل الثقافات حية فى تواصل مادامت قادرة على الحوار، فالحوار هو جوهر الحياة الثقافية، ومبعث النهضة الحضارية.

والحوار الإيجابى الذى يسمح بتجاوز الحدود الجغرافية وتجاوز إشكالية الندية الهوية لا يكون ممكنا إلا فى إطار عقلنة الحياة الثقافية. ليكون الحوار مستندا إلى القيم الحضارية فى الثقافات، وبالتالى يكون الحوار بين الثقافات لا بوصفها ثقافة شرقية وغربية ، ولا بوصفها ثقافة إسلامية أو مسيحية ولكن بوصفها ثقافات إنسانية. واستقراء التاريخ خير دليل على ذلك، فحوار الفلاسفة المسلمين مع الثقافة اليونانية، وكيف أثمر ذلك الحوار الحضارة الإسلامية. وأيضا حوار أوروبا مع الحضارة الإسلامية قرب نهاية العصر الوسيط كانت ثمرته الحضارة الأوربية الحديثة. فالحوار الإيجابى هو حوار القيم الحضارية فهى الأبجدية الإنسانية المشتركة التى يسمح الوعى بها باستيعاب الآخر وتمثله أو تجاوزه.

وعلى هذا فالبحث فى أبجدية الحوار الثقافى (فى فصل المقال) هو البحث عن القيم الحضارية التى ينطوى عليها مضمون هذا الكتاب، والتى يمكن أن تؤدى دورا فى عقلنة الحياة الثقافية فى عصر تحجرت فيه الهوية بفعل تغييب العقل عن فكرنا وواقعنا إلى حد صار فيه الحوار الثقافى والتواصل الحضارى مجرد أمل يراود الخيال.

والبحث عن أبجدية الحوار الثقافى يذكرنا بالقول المأثور عن أرسطو «النطق نطقان، نطق خارجى، ونطق داخلى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والخارجي هو اللغة، هو اللسان المتعدد بتعدد الأجناس والأوطان، المتطور في تقدم الزمان؛ بينما النطق الداخلي هو العقل، وهو كما يقول **ديكارت** «أعدل الأشياء قسمة بين الناس[1] لا فرق بين زنجي وأبيض، ولا شرقي وغربي، ولا بين فقير وغني، فالعقل هبة طبيعية لكل البشر.

ولكن العقل كما يقول الفيلسوف **جون لوك** (١٦٣٢ - ١٧٠٤) هو مجموعة من القدرات المعرفية، ليست قضية منوطة بالفرد فقط بل هي قضية مجتمعية. وقد اتخذت لها مساراً خاصا في المجتمع الغربي، انتقل فيه الغرب من العصر الوسيط إلى الأحياء في القرن الرابع عشر. والإصلاح الديني في القرن الخامس عشر، والنهضة في القرن السادس عشر إلى أن وصل إلى عصر العقل: العصر الحديث في القرن السابع عشر، والتنوير في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ثم القرن العشرين عصر العلم. وقد أثمر ذلك المسار العديد من المذاهب الفلسفية: العقلية والنقدية، والجدلية والمادية، والوجودية والوضعية المنطقية، وفلسفة التحليل اللغوي، والبنيوية، والتفكيكية. وجميع هذه المذاهب هي تعبير عن تطور بنية العقل في الحضارة الأوروبية. وقد أثمر ذلك المسار أيضا الثورة العلمية والتكنولوجية وغزو الفضاء والإنترنت. وبهذا صار العقل والعلم أهم القيم الحضارية في الثقافة الغربية. ومسيرة العلم كما يقول **برنال** لم تكن وليدة القرن العشرين فقط بل بدأت بالساحر والطباخ والحداد، هم علماء ما قبل التاريخ، ومن بعدهم تتابع ركب من العلماء حتى أصبح العلم اليوم مؤسسة كبرى يتفرغ لها عشرات بل مئات الألوف من المتخصصين، وتتغلغل آثره في كل نواحي البيئة الطبيعية والبيولوجية والاجتماعية التي يعيش فيها الإنسان، بل امتد أثره إلى أعمق وجدانات الإنسان، وإذا كان الحق كما قاله **ديكارت** «إننا بالعلم يمكنا أن نسود الطبيعة ونملكها بعد أن كانت تسودنا وتملكنا، فبالعلم يمكننا أن نسترد مجتمعنا، ونخطط لمستقبلنا ونسيطر إلى حد كبير على مصيرنا».[2]، فإن هذا هو مسار العقل والعلم في الحضارة الغربية: طريق متصل بلا انقطاع يمتد عشرين قرنا من الزمان.

وعلى العكس يردنا البحث في الفلسفة الإسلامية إلى الماضي عشرة قرون أو يزيد، فجوة عميقة وهوة متسعة خلقها صراع القوى في واقع المجتمع الإسلامي من شرقه إلى غربه. حيث انتصرت قوى الغلق والتزمت، فأجهضت الفلسفة وكفر الفلاسفة، وكان موقف **الغزالي** أصدق تعبير عن ذلك التزمت وعليه تقع المسئولية في توقف الفلسفة الإسلامية واتساع الهوة بيننا وبين الحضارة المعاصرة . مما يجعل إمكانية الحوار والتواصل الحضاري مكبلة بالموانع والمحاذير. مما يجعلنا في حاجة إلى البحث النقدي في ثقافة الأنا، وتكون غاية النقد أمرين: الأول الكشف عن موانع التواصل الحضاري في ثقافتنا، والثاني: الكشف عن القيم الحضارية التي وجهت مسار الحوار الثقافي في الماضي، فهي بمثابة الدرس المنهجي المستفاد الذي يمكن أن ينبه الذاكرة الثقافية إلى العناصر المستنيرة في تراثنا الفلسفي التي تشكل بفكرها قيما حضارية نفتقدها في حاضرنا الثقافي. فما هي تلك القيم وكيف عبر عنها كتاب (فصل المقال)؟

ثانيا: العقل وعقلنة الهوية الثقافية :

لو بحثنا عن مقام العقل في الثقافة الإسلامية فقد تبدو الإجابة في الظاهر سهلة ميسورة استنادا إلى النصوص القرانية والأحاديث النبوية. إن القرآن والسنة قد أكبر العقل، ودعيا إلى تعظيمه وإجلاله فتتعدد الآيات والأحاديث النبوية التي تحض على نبذ التقليد، وتعطيل العقول، وتنهى عن الهوى والميل إلى المصالح الخاصة، وتمجد الحرية العقلية

وتسجل على المتزمتين إثم ما يفعلون. وعلى هذا يكون كل من أغمض عينيه عن العقل فى القرآن والسنة جاحداً للحق ملوم.

ولكن بالرغم من كل هذا نقول إن الفارق شاسع بين ما ينبغى أن يكون وهو القرآن والسنة وبين ما هو متحقق فى واقع المجتمع الإسلامى، وهو واقع يعكس صراع القوى الاجتماعية صانعة الثقافة الإسلامية، بحيث نجد المواقف المتباينة من العقل: البعض يجعله عقلا أداتيا ويغيبه ويجمده، والبعض يجعله منهجا ومذهبا يجله ويقدمه واقعا ثقافيا: فانشطرت بذلك الثقافة الإسلامية إلى قسمين، واكتسب كل شطر قسماته الفكرية من طبيعة القوى الاجتماعية المتصارعة إلى ثقافة الغلق والجمود وثقافة العقل والانفتاح والحوار الثقافى، وأعنى بثقافة العقل والانفتاح والحوار الثقافى ثقافة الكندى والفارابى وابن سينا، وابن رشد، والخوارزمى، وابن حيان، وابن الهيثم.. الخ فى مقابل الغزالى والمقلدين.

وعلى هذا فإن اختيار كتاب (فصل المقال) لابن رشد هو اختيار محدد بثلاثة أمور:الأول: ان ابن رشد فى هذا الكتاب يلخص منهجه فى الفلسفة ونظريته فى المعرفة . وثانياً على أساس نظريته فى المعرفة يبحث العلاقة بين الحكمة والشريعة. وثالثا على أساس ما انتهى إليه فى بحث العلاقة بين البرهان والإيمان يقوم بفحص نقدى لثقافة الأنا، أو الواقع الثقافي، وتكون الخلاصة أن الإيمان الذى وصف الله به العلماء وجعله خاصا بهم، يجب أن يكون بالبرهان، وإذا كان بالبرهان، لا يكون إلا مع العلم بالتأويل، لأن الله عز وجل قد أخبر أن لها تأويلا هو الحقيقة والبرهان لا يكون إلا على الحقيقة.(٣)

والبرهان طريق الحكمة وبهذا رد ابن رشد للعقل اعتباره، وأحل له ما حرمه الغزالى عليه من البحث فى الإلهيات على نحو ما جاء فى كتابيه (المنقذ من الضلال)، (وتهافت الفلاسفة).

ويعمل ابن رشد على تدعيم شرعية العقل فيضفى عليه شرعية دينية، فيتاول منهج البرهان أو القياس العقلى من داخل النص الديني، وبواسطة التأويل يحافظ ابن رشد على الهوية الثقافية ويعقلنها. فيقول «إن الشرع قد أوجب النظر بالعقل فى الموجودات واعتبارها «فاعتبروا يا أولى الأبصار «(سورة الحشر اية ٢) وكان الاعتبار ليس شيئاً أكثر من استنباط المجهول من المعلوم واستخراجه منه. وهذا هو القياس العقلى. وهذا النحو من النظر الذى دعا إليه الشرع وحث عليه هو أتم أنواع النظر بأنواع القياس وهو المسمى برهاناً.(٤)

والبرهان هو منهج الفلسفة، ونظرية فى المعرفة، هو طريق الخواص فى الدين، وهم أهل التأويل اليقينى، البرهانيون بالطبع والصناعة أعنى صناعة الحكمة (والحكمة هى النظر الى الموجودات واعتبارها بحسب ما اقتضته شرائط البرهان.)(٥) فإن أدى النظر البرهانى إلى نحو ما من المعرفة بموجود ما، فلا يخلو ذلك الموجود، أن يكون قد سكت عنه فى الشرع أو عرف به، فإن كان مما سكت عنه فلا تعارض هناك، وهو بمنزلة ما سكت عنه من الأحكام فاستنبطها الفقيه بالقياس الشرعى؛ وإن كانت الشريعة نطقت به فلا يخلو ظاهر النطق أن يكون موافقا لما أدى إليه البرهان فيه أو مخالفا، فإن كان موافقا فلا قول هناك، وإن كان مخالفا طلب هناك تأويله،(٦)

هذه العبارة الأخيرة هى كمال عقلانية ابن رشد فما يوافق العقل من الشريعة يقبله وما يخالفه يجب تأويله. (والتأويل هو فرض الخواص، وفرض الجمهور هو إمرارها على ظاهرها.)(٧)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابن رشد (١١٢٦ ـ ١١٩٦)
رسم للفنان رفاييل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن مفهوم الخواص والراسخين فى العلم يختلف بين ابن رشد والغزالى، فهو عند ابن رشد يخص الفلاسفة كما يخص العلماء، بينما عند الغزالى يتحدد مفهوم (الراسخين فى العلم) بالعارفين بالله، (أى المتصوفة) وعلى هذا ليس للعقل أو البرهان مجالاً فى الدين أو الإلهيات عند الغزالى، بل إنه العلاقة بين العقل والدين. وهذا هو الذى جاهد ابن رشد لتجاوزه ووصل ما بتره الغزالى(بأن أسس الإيمان على البرهان والتأويل، وهو إيمان الخواص من الفلاسفة الراسخون فى العلم (ورثة الانبياء)[٨].

وتمام عقلانية ابن رشد واتساق منهجه تبدو فى دعوته إلى تأويل الإجماع إذا خالف الإجماع العقل. هذه القضية لها ثلاثة أبعاد فى غاية الأهمية فى تجديد وتطور البناء الثقافى، البعد الأول: الثقة بالعقل، والثقة بالعقل واتخاذه معيارا للحكم والارتكاز إليه يدفع. بالثقافة والفكر إلى آفاق بعيدة، ويهيئ لبعث حضارى جديد، والبعد الثانى: رغم أن التأويل هو مهمة الخواص الراسخون في العلم من إلا أن التأويل عمل فردى عند ابن رشد، ولأن العقل معيار للحكم، فالحقيقة فى جوهرها عقلية، وهنا صلب العقلانية. والبعد الثالث: هو مرتبط بالبعدين السابقين، وهو أن مع التأويل لا مجال للتكفير، لأن ابن رشد يرجح كفة العقل على كفة الإجماع، ويحدد شرط الأخذ بالإجماع، أن يكون إجماعا يقينيا، ولكن الإجماع اليقينى فى المسائل النظرية غير ممكن وإن كان ممكنا تقرر ذلك فى العمليات[٩]

العقل فى الحكمة والشريعة برهان وتأويل، وإن كان ممكنا والتأويل والبرهان هما فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال. إذ بالتأويل والبرهان تتحقق عقلنة الهوية الثقافية. وعقلنة الهوية تسمح بالحوار الثقافى، لأن مناقشة المشكلات أو القضايا الدينية لا تكون من حيث هى معتقد بل من حيث هى قضايا معقولة، تخضع للبرهان والفهم العقلى، فيكون الحوار ممكنا مع كل من كان أهلا للعقل.

ثالثا: النقد وتجاوز ثقافة الغلق:

بقدر ما يكون النقد فى كتاب (فصل المقال) موجها إلى الفكر الدينى، فهو موجه إلى الواقع الثقافى بشكل عام. والنقد فى جوهره جدل ينطوى على السلب والإيجاب، فالكتاب بقدر ما هو إعادة بناء للثقافة الإسلامية، هو هدم لأركان الغلق فيها. والهدم والبناء عند ابن رشد محكومٌ بنظريته فى المعرفة ومنهجه فى الفلسفة، مما يسمح له بكشف تناقضات الثقافة الإسلامية التى تشكل عوامل جمودها وانغلاقها ومعوقات تطورها، والتى يسعى النقد لتجاوزها.

تبدو قضية فصل المقال هى قضية العلاقة بين الحكمة والشريعة، غير أن الواقع الثقافى بتوجيه من الغزالى قد فصل بين الطرفين. وإعادة بناء هذه العلاقة من منظور ابن رشد هو إعادة بناء للثقافة الإسلامية. ومقتضيات هذا البناء تتطلب عند ابن رشد نظرية فى المعرفة. ولذلك يقوم ابن رشد بتحليل نقدى لطرق المعرفة أو طرق التصديق المختلفة، ويبين أن الشرع قد اشتمل على جميع طرق المعرفة وهى: المعرفة الخطابية، والمعرفة الجدلية والمعرفة البرهانية. ثم يقول ابن رشد إن تعلم البرهان عسير وبحاجة إلى طول الزمان، ولما كان مقصود الشرع تعليم الجميع فإن طرق التصديق الخطابية والجدلية، هى عامة لأكثر الناس، وعلى العكس يكون البرهان طريقا خاصا بأقل الناس. إنه طريق الخواص طريق الفلاسفة.

وعلى هذا فإن أول جوانب النقد عند ابن رشد واقع على نظرية المعرفة، وعلى أساس نظريته فى المعرفة ينقد ما اقترفه الغزالى ضد الفلسفة والفلاسفة من جناية على العقل فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثقافة الإسلامية، لأن المعرفة البرهانية أو القياس العقلى هو طريق الحكمة وطريق إيمان الخواص. (لأن ما يتطرق إليه التأويل لا يدرك إلا البرهان، ففرض الخواص فيه التأويل، وفرض الجمهور حمله على ظاهره.)(١٠)

فمن خلال نظرية البرهان استطاع ابن رشد أن يعيد الصلة بين الدين والفلسفة، لتكون الحقيقة الدينية بالنسبة للفيلسوف حقيقة عقلية. وفى إطار الحقيقة العقلية أو نظرية البرهان تكون العلاقة بين الدين والفلسفة، وبالتالى يتجاوز موقف الغزالى وثقافة الغلق. ومن أجل هذه الغاية يتم نقده لجوانب الثقافة الإسلامية فى ضوء نظريته فى المعرفة. ويرى الواقع الثقافى موازيا لطرق المعرفة. فالمعرفة الخطابية والجدلية توازى الثقافة الكلامية أو علم الكلام، وفى نقد ثقافة الجدل يضع ابن رشد كتاب (الكشف عن مناهج الأدلة فى عقائد الملة).

ويضم الواقع الثقافى أيضا الثقافة الفلسفية، وهى ثقافة البرهان، ومن ممثليها الفارابى وابن سينا، وهى ثقافة الراسخين فى العلم. ودفاعا عنها يضع ابن رشد كتابه (تهافت التهافت) يقوم فيه بالرد على كتاب (تهافت الفلاسفة) للغزالى. ويذكر ابن رشد خلاصة نقده فى كتاب فصل المقال، وهو يرى أن الغزالى قد أخطأ فى تكفير الفارابى وابن سينا فى كتابه المعروف بالتهافت لقولهم بثلاث مسائل (القول بقدم العالم، وبأن الله تعالى لا يعلم الجزئيات ، وفى تأويل ما جاء فى حشر الأجساد أحوال المعاد)

وفى قضية التأويل يقول ابن رشد (إذا لم يكن أهل العلم يعلمون التأويل لم تكن عندهم مزية تصديق توجب لهم من الإيمان به ما لا يوجد عند غير أهل العلم. وقد وصفهم الله تعالى أنهم المؤمنون به، وهذا إنما يحمل على الإيمان الذى يكون من قبل البرهان، وهذا لا يكون إلا مع العلم بالتأويل)(١١) وقضية التأويل هى الركن الثانى فى مواجهة أركان الغلق الثقافى ونقده، ذلك لأن التأويل عند ابن رشد مرتبط بنظرية البرهان، وهو يقول (إن ما يتطرق إليه التأويل لا يدرك إلا بالبرهان) ومعنى هذا أن التأويل عزل عن نظرية البرهان هو جدل كلامى لا دليل عقلى عليه. وفى إطار العلاقة بين التأويل والبرهان تكون رؤية الفيلسوف للحقيقة الدينية رؤية عقلية، وفى إطار الحقيقة العقلية يصرح ابن رشد بضرورة تأويل الإجماع إذا خالف العقل، وبالعقل يكون البناء الجديد للثقافة الإسلامية.

ولا يغفل الموقف النقدى فى (فصل المقال) ضرورة الاهتمام بالتراث الإنسانى مهما كان أجنبيا أو قوميا، لأن فى طريق المعرفة الإنسانية يجب أن يستعين المتأخر بالمتقدم أى لا يجب إهمال التراث المعرفى للبشرية حين الفحص أو البحث فى أى قضية معرفية، لأن من العسير أن يقف واحد من الناس من تلقاء نفسه على جميع ما يحتاج إليه من أنواع المعرفة. فيقول ابن رشد ينبغى أن نضرب بأيدينا على كتب القدماء ... وننظر فى الذى قالوه وأثبتوه فى كتبهم فإن كان موافقا للحق قبلناه منهم وسررنا به وشكرناهم عليه، وما كان غير موافق للحق نبهنا عليه وحذرنا منه(١٢) والمعنى المقصود بالحق هنا هو العقل، فهو أساس النقد والحوار مع الثقافات الأخرى. كما هو أساس النقد فى ثقافة الأنا.

رابعا: التسامح الثقافى والانفتاح على الثقافات الإنسانية:

ليس كتاب (فصل المقال) نظرية فى التسامح الثقافى نستشف منها بشكل مباشر أن ابن رشد منشغلا بقضية ولكن ذلك الكتاب يجسد المضمون الحقيقى لقيمة التسامح فى داخل الموقف الثقافى عند ابن رشد. إننا نقرأ التسامح الثقافى باعتباره قيمة إنسانية من بين السطور، سواء فى موقفه من ثقافة الأنا أو الثقافات الإنسانية الأخرى ويتضح ذلك أولا إذا ما نظرنا فى ظواهر قيمة التسامح فى (فصل

المقـال)، ثم إذا حـاولنا ثانيا أن نكشـف عن أسـاسـهـا المعرفى.

من حيث ظواهر التسامح الثقافى يأتى فى المقدمة اقتناع ابن رشـد الشديد بأن أى صناعة أو علم لايمكن صناعة إنسان بمفرده، ولا قوم بعينهم، ولا مجتمع واحد، بل البشرية جمعاء فالخبرة الإنسانية تتجاوز حدود الفرد والجماعة، والمجتمع إلى العالم الأرحب. لذلك يقول ابن رشد فى بحثه عن القيـاس العـقلى «إذ تقـرر أنه يجب بالشـرع النظر فى القياس العقلى وأنواعه يجب علينا أن نبتدئ بالفحص عنه، وأن يستعين فى ذلك المتأخر بالمتقدم حتى تكمل المعرفة به، فإنه عسيرا أو غير ممكن أن يقف واحد من الناس من تلقائه وابتداء على جميع ما يحتاج إليه من ذلك».(١٣).

مما يبدو من مظاهر التسامح الدينى عند ابن رشد أنه لايقيم حواره مع الثقافات الإنسانية من منظور عقائدى. لذلك يقول بصدد البحث فى القياس العقلى أو البرهان (يجب علينا أن نستعين على ما نحن بسبيله بما قاله من تقدمنا فى ذلك، وسواء كان ذلك الغير مشاركا لنا أو غير مشارك فى الملة... وأعنى بغـير المشـارك من نظر فى هذه الأشـيـاء من القدمـاء قبل ملة الإسلام... فينبغى أن نضرب بأيدينا إلى كتبهم فننظر فيما قالوه من ذلك فإن كان كله صوابا قبلناه منهم، وإن كان فيه ماليس بصواب نبهنا عليه»(١٤). ولأن معيار القبول والرفض عند ابن رشد هو العقل، فهو يتجاوز الهوية العقائدية للثقافات إلى مضمونها وقيمها العلمية.

وفى مقـابل الأخـذ بالتسـامح ينقد ابن رشـد التـزمت الثقافى ويعيب على المتزمتين ضد الفلسفة فيقول «إن مثل من منع النظر فى كتب الحكمة من هو أهل لها من أجل أن قـومـا من إراذل الناس قـد يظن بهم أنهم ضلوا من قـبل نظرهم فيهـا، مثل من منع العطشـان من شـرب الماء البـارد العذب حتى مات لأن قوما شرقوا به فماتوا، فإن الموت عن الماء بالشرق أمر عارض، وعن العطش ذاتى وضرورى(١٥).

وأهم موقف يشير إلى التسامح الثقافى عند ابن رشـد هو موقفه فى نقد الغـزالى لتكفيره الفلاسفة، وإجهاض الفلسفة.

ثانيا: الأساس المعرفى للتسامح الثقافى عند ابن رشد.

التأسيس المعرفى للتسامح يقوم على نظرية ابن رشـد فى المعرفة، وهى ثلاثة طرق:

الخطابية، والجدلية، والبرهانية. وما يهمنا فى قضية التسامح هو نظريته فى المعرفة البرهانية والتأويل. وهما معا طريق المعرفة عند الخواص الراسـخين فى العلم. وإيمـان العلماء يجب أن يكون بالبرهان، وإذا كان بالبرهان) لا يكون إلا مع العلم بالتأويل، لأن الله عز وجل أخبر أن لها تأويلا هو الحقيقة، والبرهان لا يكون إلا على الحقيقة)(١٦).

وإذا كان البرهان والتأويل لا يكونان إلا على الحقيقة، فلا يمكن أن يقرر فى التأويل إجماع ومن ثم يصرح ابـن رشد بضرورة تأويل الإجماع إذا خالف الإجماع العقل.

ومتى كانت الحقيقة مبررة بالبرهان والتأويل فهى عقلية، ومادمنا فى إطار العقل والمعرفة فنحن فى الإطار الإنسانى. ومن ثم يكون التسـامح واجبـا وجوبا عـقليـا مع مـخـتلف العقائد والمذاهب والملل والعلوم والصنائع، ومن ثم يقف ابن رشـد فى مواجهة التزمت والجمود والانغلاق والتكفير. لأن ما يملكه العقل حقيقة عقلية.

... وبعد تلك هى أبجدية الحـوار الثقـافى: العـقـلانية والنقد والتسامح الثقافى، هى القيم الحضارية التى تجسدت فى محتوى فصل المقال. وهى التى تشكل الأساس فى كل حوار حضارى بين مـختلف الثقـافات. وهذه القيم ليست أساسا للحوار الثقافى فقط، بل هى أساس للإبداع والتطور الثقافى الذى تكون القدرة على الحوار هى أولى خطواته.

مراجع البحث :

١ ـ القاضى الفاضل محمد ابن أحمد ابن رشد، فصل المقال والكشف عن مناهج الأدلة، المطبعة المحمودية التجارية بالأزهر، الطبعة الثانية.

٢ ـ ج . د. برنال موجز العلم فى التاريخ، إعداد سعيد الفيشاوى، الفارابى ١٩٨٢

٣ ـ حسن حنفى، دراسات إسلامية، الأنجلو المصرية.

٤ ـ عاطف العراقى، ابن رشد مفكرا عربيا ورائدا للاتجاه العقلى، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٣

٥ ـ عبدالمعطى محمد بيومى، الفلسفة الإسلامية من المشرق إلى المغرب.

٦ ـ منى أبو سنة، حوار الثقافات والتنوير، ندوة التنوير والثقافة، التحرير العلمى مراد وهبه، ومنى ابو سنة، معهد جوته بالقاهرة، ١٩٩٠

٧ ـ مراد وهبة، ما العقلانية، مجلة إبداع، العدد (١٢) ديسمبر ١٩٩٣.

الهوامش :

(١) رينيه ديكارت، مقال عن المنهج، ترجمة محمود محمد الخضيرى، دار الكتاب العربى، ط ٢، ١٠٩

(٢) ج.د. برنال، موجز العلم فى التاريخ، إعداد سعيد الفيشاوى، الفارابى ، ١٩٨٢ ، ص ٧، ٨

(٣) القاضى الفاضل محمد ابن احمد ابن رشد، فصل المقال، والكشف عن مناهج الأدلة، المطبعة المحمودية التجارية بالأزهر بمصر، الطبعة الثانية. ص ١٩

(٤) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٠

(٥) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٣

(٦) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٦

(٧) ابن رشد، فصل المقال، ص ٣٠

(٨) عاطف العراقى، ابن رشد مفكرا عربيا ورائدًا للاتجاه العقلى، المجلس الأعلى للثقافة، ص ٤٤٨

(٩) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٧

(١٠) ابن رشد، فصل المقال، ص ٣٠

(١١) نفس المرجع السابق، ص ١٨، ١٩

(١٢) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٣.

(١٣) ابن رشد، فصل المقال، ص ١١.

(١٤) نفس المرجع السابق ص ١٢.

(١٥) نفس المرجع السابق، ص ١٤.

(١٦) نفس المرجع السابق، ص ١٩.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيلم «المصير» حرفية عالية، وفن كاذب!

بعيدًا عن الضجة الإعلامية التى سبقت وصاحبت عرض فيلم «المصير» وبعيدًا عن جائزة كان التى مُنحت لـ يوسف شاهين عن مجمل أعماله بمافيها ذلك الفيلم، ينبغى أن نعيد النظر فى فيلم «المصير» من خلال قراءة مدققة لمفرداته السينمائية. الحقيقة أن الجوائز التى تُمنح لأفلام ليست كالجوائز التى تُمنح لمباراة رياضية على سبيل المثال؛ فهذه الأخيرة لها قواعدها الصارمة المحددة التى يعرفها المشاهد مثلما يعرفها المحكم، ونتيجة المباراة يمكن أن يلاحظها المشاهد بنفسه من خلال الأداء الفعلى؛ أما فى حالة الفيلم ـ مثلما هو الحال فى كثير من أشكال الأدب عمومًا ـ

يوسف شاهين مع فريق عمل فيلم المصير

فهناك افكار أو إيديولوچيات تدخل فى قواعد اللعبة الفنية والأداء الفنى، تؤثر فى الحكم على قيمة العمل أو الأعمال المطروحة لنيل جائزة دولية أو محلية. أما النقد الحق فهو شىء آخر؛ لأنه يبقى دائمًا بمنأى عن هذه الحسابات.

وفيلم «المصير» لـ يوسف شاهين ليس مجرد فيلم يطرح فكرًا أو إيديولوچيا فحسب، بل إنه يطرح فكرًا عن قضية الفكر ودوره فى بناء الحضارة. ولنبدأ أولاً بفكرة الفيلم المحورية التى يمكن صياغتها على النحوالتالى: إن محنة أو نكبة ابن رشد أعظم فلاسفة الإسلام الذى دعا إلى تحرر العقل من أية سلطة خارجية حتى وإن كانت سلطة النص الدينى (طالما أن النص ذاته يفتح باب الاجتهاد والتأويل، ولا يتعارض مع العقل)، وهذه المحنة التى انتهت بنفيه وحرق كتبه لا تجسد فحسب مناخًا سياسيًا واجتماعيًا معاديًا للفكر والإبداع والاجتهاد أدى فى

ليلي علوي في فيلم المصير

نور الشريف في فيلم المصير

النهاية إلى تحلل الحضارة الإسلامية، بل إنها ترمز ايضًا إلى حالة الجمود والتخلف التى يعيشها عالمنا العربى الإسلامى الان، فكأن محنتنا أو نكبتنا هى نفس نكبة ابن رشد باعتبارها نكبة عصر وأمة. ولاشك أن فكرة الفيلم بهذا المعنى - وفى حد ذاتها - تضفى عمقًا وكثافة فلسفية على بنائه الدرامى باعتباره فيلمًا يتناول قضية أمة وحضارة بأسرها. ولكن الفيلم - أى فيلم - ليس مجرد فكرة، بل هو - فى المقام الأول - أسلوب عرض الفكرة من خلال لغة الصورة السينمائية. فالفيلم السينمائى فى النهاية هو سياق زمانى من لقطات مشاهد تشكل صورة كلية معبرة. وكل شىء فى الفيلم - بدءًا من الفكرة واللغة أو الحوار أداء الممثلين حتى الموسيقى والملابس.. إلخ - ينبغى فهمه باعتباره جزءًا من نسيج الصورة نفسها فلنحاول أن نقرأ هذه المفردات التى من خلالها عرض شاهين مفرداته.

لابد من التسليم أولاً بأن كثيرًا من ممفردات الفيلم كانت على مستوى رفيع من حيث القيمة الفنية والجمالية. نحن يمكن أن نلحظ ذلك بدءًا من «تتر» الفيلم الذى يحوى ذلك المشهد المهيب الرهيب الذى يتم فيه حرق أحد مترجمى ابن رشد حيًا بإحدى ولايات فرنسا، وهو ما يشكل تقابلاً مع مشهد النهاية الذى يتم فيه حرق كتب ابن رشد نفسه، ما بين مشهدى الحرق تكمن محنة عصر. وانتقاء شاهين لمواقع التصوير كان موفقًا تمامًا فى خلق الإطار المكانى المنسجم مع الأحداث الزمنية، سواء يما يتعلق بالقلاع والحصون أو بيت ابن رشد أ حتى المناظر الطبيعية الخلابة التى عكست لنا أجواء الأندلس كحلم ماض جميل لا زال يحيا فى وجداننا،، رغم أن أغلب المشاهد مصورة فى سوريا. وقد ساهمت ملابس ناهد نصر الله فى تكثيف أجواء هذا العصر بشكل طبيعى. كما أن تصوير محسن نصر مع توزيع الضوء وانتقاء كادرات غير تقليدية جعل كثيرًا من المشاهد أشبه بلوحات فنية قائمة بذاتها. أما الموسيقى التصويرية مع الألحان (يحيى الموجى - كمال الطويل) فمن أعظم مفردات هذا الفيلم. وقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تم توظيف العناصر الموسيقية فى إطار مونتاج رشيدة عبد السلام على نحو يجعلها جزءًا من نسيج المشهد، فتجانس الموسيقى مع الصورة وتوقيت دخولها على الصورة كان مضبوطًا بعناية فائقة. ويكفى أن نسترجع هنا ـ على سبيل المثال ـ تجانس الموسيقى مع كادرات الصورة فى تلاحم مثير أثناء ذلك المشهد القصير الذى تتأرجح فيه الصورة المتجولة داخل سراديب مغارة الإرهابيين ذات اليمين وذات الشمال على نحو متجانس تمامًا مع دقات طبول حلقات الذكر، لينتهى المشهد بالحركة الجسمية المتأرجحة يمينًا وشمالاً للذاكرين أنفسهم من أنصار الإرهاب الدينى.

وقد تلاعب شاهين بهذه العناصر جميعًا فى حرفية وتكنيك رفيعين ويمكن هنا أن نسترجع ـ على سبيل المثال ـ إخراج ذلك المشهد الغنائى الذى يردد فيه ابن رشد مع مراون (محمد منير) وصحبته تلك الأغنية التى يحاولون بها التأثير على الأمير (الابن الأصغر للخليفة) الذى أدخل أنصار الإرهاب الدينى فى روعه تحريم الغناء بعد أن كان يحبه من قبل ويطرب له. فالأغنية نفسها قامت بذاتها فى هذا المشهد عوضًا عن أى حوار، ومن خلال كلمات الأغنية مع الموسيقى فى مقابل الأداء التمثيلى الصامت لـ هانى سلامة الذى يقوم بدور الابن الأصغر للخليفة. خلق شاهين حوارًا ناطقًا بلغة الصورة وحدها: فالأغنية قد تم تصميمها وتوظيفها كحوار من طرف، فى حين تم توظيف أداء الممثل كطرف آخر فى عملية الحوار.

ورغم كل هذا فقد شاب الفيلم نقائص أو سقطات أجهضت قيمته الفنية والجمالية. وأول هذه السقطات وأكثرها تأثيرًا على جماليات الفيلم هى لغة الحوار الفعلى، أعنى الحوار المنطوق من خلال اللغة. فلقد جاء الحوار باللغة العامية المصرية الركيكة ـ بل والمبتذلة أحيانًا ـ التى تقف حائلاً بيننا وبين عصر ابن رشد. حقًا إن الفنان الذى يتناول عصرًا ما لا يقدم لنا ـ ولاينبغى له أن يقدم لنا ـ وثيقة تاريخية على هذا العصر، بل هو يقدم رؤية خاصة لهذا العصر أو يختزله داخل رؤيته الفنية. ومع ذلك، فإن هناك ثوابت فنية لا يجوز اختراقها، ومن هذه الثوابت ضرورة التزام الفنان الصدق الفنى. وجزء من الصدق النى أن يجعل الفنان الشخصيات تنطق بلغتها (وأنا لا أعنى باللغة هنا جنسية اللغة وإنما ملائمة اللغة لشخصية صاحبها وبيئته وعصره)، وهذا يصدق ألف مرة إذا كنا نتعامل مع شخصية مفكر وفيلسوف وفقيه كابن رشد، فاللغة والفكر هنا واحدة غير قابلة لانفصام. ولهذا، فرغم أداء نور الشريف البارع لشخصية ابن رشد، كانت بعض حواراته تبدو مضحكة أحيانًا، وتتبسيطية مبتذلة إلى حد الخلل فى أحيان أخرى. فليس من المعقول ـ على سبيل المثال ـ أن ينطق ابن رشد فى حواره مع الخليفة بمثل هذه اللغة المبتذلة قائلاً: «بلاش تتك أوى على حكاية الكرامة» [يقصد بذلك أن يقول: لا تنشغل كثيرًا بمسألة الكرامة]. وليس مناط اللامعقولية هنا أن ابن رشد يتحدث إلى الخليفة أو فى حضرته بمثل هذه اللغة، وإنما مناطها أن الذى يتحدث هذه اللغة هو ابن رشد. وأين لغة هذا العصر من لغة مانويلا (أو ليلى علوى) عندما تخاطب الابن الأصغر للخليفة قائلة: «إنت اتهبلت ياه» [تقصد يا ولد]، ومن لغة ابنتها

حينما تخاطبه قائلة: «معلهش.. يمكن دماغي متركبة شمال.. بس أنا كده]. ولا يجوز الاعتراض بأن هذه هى لغة الغوانى، فإن الغوانى أو أشباههن لم يكن لينطقن فى هذا العصر بلغة غانية مصرية من هذا المستوى.

لقد أتقن شاهين لغة المفردات التشكيلية للصورة، ونسى أن الحوار هو من أهم العناصر التى تدخل فى بناء الصورة فى الفيلم الناطق. فما بالك لو كان الفيلم ناطقًا بقضايا الفكر. وبطبيعة الحال، فإن مسألة اللغة هذه غير واردة بالنسبة للمشاهدين الأجانب الذين تُرجم إلى لغاتهم على نحو أفضل من لغته العربية الأصلية.

والسقطة الثانية هى بناء الشخصيات، وخاصة شخصية ابن رشد وأهل بيته. فلغة ابن رشد فى الفيلم ليست هى وحدها التى تنتقص من صدق شخصيته، بل ينتقص أيضًا من صدقها البناء الدرامى لها ولشخصيتى زوجته وابنته. فلكى يؤكد شاهين التحرر الفكرى لابن رشد جعله أقرب إلى التحرر أو التحلل الخُلقى منه إلى التحرر الفكرى، على نحو لا يتلاءم مع شخصية العالم المفكر والفقيه الورع. فابن رشد فى الفيلم لا يتخذ فحسب أصحابًا من المطربين والراقصين والغوانى يتعاطف معهم ويلازمونه فى بيته، بل إنه يحبذ أيضًا رقص الرجال والغلمان، ولا يجد أية غضاضة فى أن يكون ابن الخليفة لاهيًا يقضى ليله فى الرقص، فهو عندما يسأل صديقه الخليفة عن ابنه (الأمير الصغير)، يجيبه الخليفة بامتعاض: «ده باين طول الليل بيرقص». فيقول ابن رشد: «شفته هو يرقص.. دا جميل!!» أما امرأة وابن رشد فهى لعوب تجالس الرجال تغازلهم فى حضرة ابن رشد وفى غيبته. فهى معجبة بتلميذ ابن رشد من أهل الفرنجة، ولهانة بعينيه الزرقاوين، فتقول: «مش حرام العيون الزرق دى ما تكونش على بنت.. وعندما يهم بالرحيل إلى بلدته تطعمه فى فمه وتقول: دون...) ثم تقول: عيونك الزرق دى بتقول إنك ها تسبنا»، ثم تبكى وتحتضنه. ولا ندرى سر تكرار عبارة «ذى العين الزرقاء» بشكل مفتعل مقحم على الحوار بصورة سمجة. وابنة ابن رشد هى الأخرى لعوب نهداها عاريان بارزان للكاميرا، انشغلت بـ «ذى العيون الزرقاء» وشاغلته ثم تحولت عنه إلى الابن الأكبر للخليفة. وهى لعوب متبجحة لدرجة أنها تعاتب هذا الأخير حينما تأخر عن تقبيلها بعد أن همت به، قائلة: «طب دا الواد يوسف (ذو العين الزرقاء)... لاتكمل الجملة [تقصد إنه لم يكن يتوانى ويؤدى الواجب فى حينه]!!

ولا ينبغى أن يظن ظان أننا نتخذ فى تقييمنا للفيلم موقفًا أخلاقيًا، فنحن على قناعة تامة بأن منطق القيمة الفنية والجمالية مغاير لمنطق القيمة الأخلاقية، فموقفنا هنا أبعد ما يكون عن مثل هذا الخلط لأنه موقف فنى وجمالى خالص يفرضه منطق البناء الدرامى للشخصيات. ولكن شاهين شاء أن يجعل ابن رشد وأهل بيته أقرب إلى التحلل الخلقى على نحو ما أسلفنا. وطبعًا كل هذا تحت ستار التحرر الفكرى. وهنا مكمن الخطورة الإيديولوچية فى الفيلم التى أقحمت عليه لتعصف بمضمونه وشكله الفنى فى الوقت نفسه. فـ شاهين يريد من خلال إيديولوچية مختبئة أن يخلط مفهوم التحرر الفكرى من خلال نموذجه فى الحضارة الإسلامية (ابن رشد) بمفهوم التحرر أو التحلل الخلقى من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلال نموذجه فى الحضارة الغربية المعاصرة (وهو أسوأ ما فيها). وهو يريد - ثانيًا - أن يجعل هذا النموذج الأخير هو البديل لحالتنا الراهنة (من خلال إسقاط الماضى على الحاضر)، باعتبار أن محنتنا الحالية هى نفى المحنة التى واجهها ابن رشد. وهذا واضح تمامًا فى المشهد الرائع فنيًا - وإن كانت فنيته أشبه بغلاف لإسقاط هذه الإيديولوجية - وهو المشهد الذى أشرنا إليه سالفًا حينما يغنى الجميع بما فى ذلك الغوانى ومعهم ابن رشد للتأثير على ابن الخليفة الذى علمه الإرهابيون تحريم الرقص والغناء بعد أن كان محبًا لهما. وكأن البديل للخروج من حالته (التى هى حالتنا الآن أيضًا) هو الرقص والنط والغناء بأن يعود لسابق عهده. وهذا ما أعلنه مروان نفسه الذى صمم هذه الحفلة السامرة الغنائية لهذا الغرض.

وهذه التركيبة العجيبة المستترة داخل سياق الفيلم، والتى تمر على المشاهدين البسطاء مرور الكرام، فيها بلا شك مداعبة للعقل وللمزاج الغربى (وهى مداعبة تم تكثيفها من خلال إضفاء بعض التوليفات الفنية: كإضفاء الطابع الفجرى على الرقصات وموسيقى الأغانى). والخطورة هنا مزدوجة: فنحن هنا أمام تزييف للتاريخ وللوعى التاريخى لإرضاء المزاج الغربى، ثم هناك مسخ للبناء الدرامى للشخصيات من خلال هذا التزييف. فهذا التصوير أو المسخ للشخصيات مسألة مزاجية خالصة، فليس هناك ذكر - على سبيل المثال - لإمرأة ابن رشد فى كتب التاريخ، ولمن بدلاً من أن يملأ شاهين هذه المساحة المفتوحة للخيال بتصوير للشخصية متجانس ومنسجم مع البيئة أو الإطار الاجتماعى الذى تنتمى إليه، راح يخرجها عن مسارها الطبيعى ويرسم لها ما تمليه عليه أهوائه إرضاءً للذوق وللمزاج الغربيين.

شاهين إذن كان يخرج الفيلم وعينه على الغرب والجائزة على حساب أى شىء بما فى ذلك الصدق الفنى. ولكنه كان يخرج الفيلم وعينه أيضًا على الجماهير المصرية والعربية من البسطاء، ولهؤلاء البسطاء استخدم - فيما استخدم - العامية المبتذلة ولغة الإبهار والمؤثرات الصوتية العالية (التى كانت تصلح أحيانًا لمشاهد الرعب)، والتنكيت و «القفشات».

حقًا إننا ينبغى أن نتعامل مع أى فيلم باعتباره فى المقام الأول صورة سينمائية، ولكننا لا ينبغى أن نتناسى أن أى فيلم - كأى عمل فنى آخر - لابد أن يقول لنا شيئًا فى هذه الصورة ومن خلالها. وغياب هذا القول: غياب الدلالة والمعنى والهم بقضية حقيقية هو أمر يمثل أزمة شاهين الحقيقية، خاصة فى أعماله الأخيرة. وهو عندما حاول أن يقول لنا شيئًا فى هذا الفيلم الأخير من خلال لغة الصورة، أصابه التلعثم وجعل الفكرة تتعسف بالصورة وتشوهها بمنطق حساباته ودوافعه الخاصة التى أراد فرضها على الصورة.

وخلاصة القول أن شاهين لعب على كل الحبال: لعب على المشاهد العربى الساذج، ولعب على المزاج الغربى، وتلاعب بالصورة السينمائية بمهارة وحِرفية لخدمة هذه الأغراض، ولكنه نسى أو تناسى أن الصنعة فى الفن يمكن أن تخلق مكاسب فنية وقتية، ولكنها وحدها لا تترك بصمة تبقى على مر الزمان.

س. توفيق

يحيى محمد محمود

جمال الدين الأفغانى برؤية جديدة

فى إطار احتفال المجلس الأعلى للثقافة فى يونية الماضى بمرور مائة عام على رحيل **جمال الدين الأفغانى**، أصدر المجلس كتاب الدكتور **مجدى عبد الحافظ** تحت عنوان (جمال الدين الأفغانى وإشكاليات العصر). الكتاب جديد فى شكله وفى مضمونه، فهو يضم مقدمتين، كما يحتوى فى نهايته على يوميات تاريخية لحياة الأفغانى.

تناولت المقدمة الأولى للكتاب الخلفية التاريخية لعصر **جمال الدين الأفغانى**، من خلال الأوضاع السياسية والاجتماعية لمصر وللشرق بشكل عام، وتدل المقدمة على عمق إدراك المؤلف لتاريخ تلك الفترة، وهو ماساعده فى تحقيق هدفه من تناول دراسة الأفغانى داخل سياق عصره؛ وتناول المؤلف فى المقدمة الثانية خلفية لقاء الثقافتين العربية والغربية، حيث أوضح الكيفية التى طبعت لقاء المصريين بالغرب الأوروبى فى أعقاب الحملة الفرنسية، وماعاينه العرب من مدى تقدم الغرب، ذلك التقدم الذى فرض نفسه بشكل أكبر مع التكالب الاستعمارى الغربى لاحتلال العالم العربى فى القرن التاسع عشر، بل تعمقت معرفة المصريين والعرب بهذا التقدم الغربى من خلال إطلاع عدد من مثقفيهم على الثقافة الحديثة فى الغرب، إذ آمنوا بأنه لا أمل فى تقدم الشرق إلا بتحديث المجتمع.

ويشير المؤلف إلى مدى ازدواجية الموقف العربى بمجمله، إذ أخذ المسلمون يتطلعون إلى الحداثة، وهى تشمل كل ما أنتجه الغرب من فلسفات وعلوم ونتائج، مع محاولتهم الحفاظ على الهوية القومية، ومن هنا تداخلت ميكانيزمات التحديث مع ميكانيزمات الدفاع عن الذات الشرقية.

وتناول المؤلف مفهومى الأصالة والمعاصرة، مشيرا إلى وحدة التجربة الإنسانية ووحدة الحضارة العصرية ووحدة المصير الإنسانى،

كما أشار إلى أنه لايمكن تحقيق نهضة دون نقد الأفكار السائدة وإحداث القطيعة المعرفية معها، كما أشار إلى ضرورة تحديد مفهوم النهضة التى نبغيها، وما إذا كانت تعنى السيطرة على العالم كما كان الحال فى العصور الوسطى، أم مشاركة العالم لحضارته واحترام الحوار مع الثقافات الأخرى. ومن هنا قرر وجوب محاربة الأخذ السطحى لمظاهر الحضارة الغربية، وتعميق معرفتنا بأنفسنا بصورة كاملة، إضافة إلى تعميق معرفتنا بالغرب.

هاتان المقدمتان تمهدان لدراسة فكر **الأفغانى**، فتناول فى الفصل الأول حياة **جمال الدين الأفغانى** وأعماله، والخلاف الذى دار بين كثير من الباحثين حول موطنه الأصلى وبالتالى مذهبه الدينى، ورجح القول بأفغانيته. كما تناول أفكاره المتعددة، حيث دعا إلى فتح باب الاجتهاد، كما دعا إلى تحرير العقل من قيوده، والتمسك بالعلوم العصرية، واقتباسها من الغرب. وتناول المؤلف فى الفصل نفسه تنقل **الأفغانى** المستمر بين بلدان الشرق الإسلامى بدءا من أفغانستان، والهند والحجاز وإيران ومصر والدولة العلية وروسيا وفرنسا، وانجلترا؛ حتى تلبيته لدعوة السلطان **عبد الحميد** بالآستانة حيث وافته المنية هناك.

وفى نطاق معالجة **الأفغانى** لفكرة التطور، تناول المؤلف فى الفصل الثانى آراء **الأفغانى** من خلال رسالته فى (الرد على الدهريين)، تلك الرسالة التى اكتسبت أهمية بالغة من خلال ترجمتها وانتشارها فى العالم الإسلامى وعمل المؤلف على كشف الإيديولوجيا الكامنة فى هذه الرسالة، وهى الرسالة التى كان **الأفغانى** يرد من خلالها على أحد مواطنى الهند المسلمين، الذى طلب منه أن يشرح سلك النيتشريين (الطبيعيين)، ونشر المؤلف نص الجزء المتعلق بالتطور كاملا، وهو ماوضعه الأفغانى تحت عنوان (مذهب النيتشريه والنيتشريين) وهو بهذا يتيح حرية الاختيار للقارئ سواء بالاتفاق أو الاختلاف فى آرائه من خلال النص الأصلى المنشور. وقد قام المؤلف بمعالجة النص بنيويا، مشيرا إلى غلبة الطابع الخطابى، واستخدامه لعبارات الاستهزاء والسخرية من آن لآخر، والانتقال السريع من فكرة لأخرى، بحيث لاتتكرر الأفكار، إضافة إلى استخدام أسلوب الاستفهام التعجبى، والكلمات الأجنبية كما وردت، واستخدامه أيضا لتلك الأمثلة التى استخدمها دارون فى كتابه (أصل الأنواع) ولم يكتف المؤلف برسالة (الرد على الدهريين) بل رجع إلى كتاب **محمد المخزومى** (خاطرات جمال الدين الأفغانى الحسينى) للوصول إلى صورة متكاملة لآراء **الأفغانى** عن التطور خاصة فى نهاية حياته، فبعد أن رفض **جمال الدين الأفغانى** نظرية **دارون** التطورية فى رسالته السابقة، عاد فى نهاية الأمر إلى الإيمان بتلك النظرية، بل وردها إلى العرب، فأشار إلى اكتشاف العلماء العرب لفكرة النشوء والارتقاء قبل **دارون** والغربيين.

وفسّر المؤلف فى الفصل الثالث ذلك التحول فى فكر **الأفغانى**، من مهاجمته لفكرة التطور إلى تأييدها وإرجاعها للعرب، وذلك من خلال معالجته لإشكالية **جمال الدين** الفلسفية، التى بناها على مفهومى: العقل والمساواة، وتبنيه لفكرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضرورة الأخذ عن العلوم الغربية الحديثة من أجل تطوير بلاد الشرق الإسلامى حتى تستطيع مقاومة الاستعمار.

بينما قدم المؤلف فى الفصل الرابع قراءة لأيديولوجيا **الأفغانى**، حتى يستطيع القارئ فهم خلفية هذا التناقض فى أفكاره، بل تفسير تلك الأفكار التى تغيرت من كتاب لآخر، وفقا لمراحل حياته. كذلك درس المؤلف فى الفصل الخامس موضوع حقوق الإنسان عند **الأفغانى**، وهى تعتبر دراسة فريدة، حيث قام بمعالجة المشروعات التى طرحت بخصوص حقوق الإنسان قبل ديسمبر ١٩٤٨، وهو تاريخ نشر الإعلان العالمى لحقوق الإنسان، والباحث يؤكد أنه لم يتعمد فى تناوله هذا أن يساهم فى الموجة التى تحاول أن ترجع إلى الشرق الإسلامى بالباطل كل ما يصل إليه الغرب، لذلك كان حريصا كل الحرص على الا ينساق إلى مايسمى - هذه الأيام - باسلحة المعرفة والعلوم.

ويحاول المؤلف فى خاتمة الكتاب الكشف عن خلفيات الخلاف المثار حول شخصية **الأفغانى** وفى الوقت نفسه التعرض لمستقبل الفكر العربى فى ضوء قراءته **للأفغانى**، إضافة إلى ما أحاط به من غموض نتج عن جهاده وتنقله المستمر من بلد لآخر، موضحا مدى تأثيره فى تلاميذه من المصريين، وكيف أن هذا التأثير لم يصادف أرضا خاوية، فالمجتمع المصرى كان قد شهد تطورات أساسية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مما أهله للتفاعل المبدع مع آراء الأفغانى، كما عرض للكيفية التى تفسخت بها الدولة الإسلامية مع الاهتمام بالأسباب العملية الواقعية، حيث تبدو لديه فى التحليل الاخير كأنها هى نفسها بمثابة الخروج عن الشرع، ومايسميه الصراط المستقيم.

وفى جملة انتقاد المؤلف **للأفغانى** يبرز قصور منهجه خاصة فيما يتعلق بقياس الغائب على الشاهد الذى يعده حجر عثرة وقف أمام أفكار **الأفغانى** وأعاقها عن إحداث التأثير الذى كان ينشده.

ويستطيع الفكر العربى أن يصل إلى التفاعل الحضارى الحى مع العالم لو تخلص من الاعتماد على الغيبيات فى تفسير ما يحيط به من ظواهر، وقد استخدم المؤلف تخطيطا بيانيا فى الخاتمة لتفسير نظرية **الأفغانى** فى العلوم الحديثة مستخلصًا فكرة إعمال العقل فى الدين وفى الأخذ عن الغرب من العلوم الحديثة والمساواة بين المواطنين فى الداخل عن طريق الدستور الذى ينظم العلاقة بينهم وبين السلطان، وأيضا بين المواطنين المسلمين وإخوانهم المسيحيين، حتى تسود المساواة الداخلية، وفى الخارج حينما تتعادل القوى بين دول الشرق الإسلامى ودول الغرب الأوروبى فتعم المساواة الخارجية بين الأمم، لنصل إلى نتيجته المتمثلة فى طرد المستعمر وتحقيق التقدم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من التلمسانى

فى مهرجان المرأة العربية الدنماركية

قلت لنفسى : عليك بالموسيقى

أنتِ فى قلب العاصمة الدانماركية. رذاذ أمطار خفيفة يداعب خصلات شعرك الأسود ويزيده تجعيدًا. بعد ساعات السفر الطويلة والاستقبال الحميم الذى لاقيته فى المطار من الشاعرين العراقيين منعم الفقير وسليم عبدلى، ستخلدين إلى النوم فى سرير واسع فى غرفة تطل على أفنية داخلية لبيت من الطوب الأحمر. ستقولين لنفسك «غدًا نغزو المدينة!» (لماذا أصبحت كلمة «كوبنهاجن» ثقيلة هكذا على النفس؟) لكنك لن تنتظرى الغد، ففى المساء ستبدأ أولى جولاتك الحرة.

تتحسسين ملمس الطريق بقدميك، رائحة الهواء بأنفك، درجة الحرارة بجسدك المتدثر بالصوف تلتهمين كل شىء بعينيك النهمتين. الطريق الواصل بين الفندق والمطعم الذى سنتناول فيه عشاءنا بانتظام تحفّه من كل جانب معالم المدينة الرئيسية: أقدم ملاهٍ عرفتها أوروبا، التيفولى، دار العرض السينمائى فى مجمع كبير، «سكالا»، دار البلدية تمثال هانز اندرسون كاتب القصص وحكايات الأطفال الأشهر، متحف الشمع، وبالطبع محطة القطار الرئيسية، ثم شارع «المشى» المخصص للمارة فقط الذى يضج بالمحال والمطاعم.

ثلاثة أيام قضيناها فى التعرف على المدينة على بعض أهلها. قلعة هاملت تكشف لنا دون قصد سر شخصية هاملت:أمواج بحر الشمال المتلاطمة المتكسرة عند الصخور أسفل نافذة القلعة، الهواء يصفر ويحملنا حتى نكاد نرتفع عن، الأرض، السماء ملبدة بغيم الخريف، الشمس تسطع من آن لآخر على استحياء، أصوات أقدامنا داخل القاعات الفسيحة تتردد فى جنبات القلعة، الأسوار السميكة العالية تقف فى وجه الطبيعة، وفى الجهة المقابلة، عبر الضباب الكثيف ثمة آثار تدل على أننا غير بعيدين عن السويد. كل هذه الرقة العنيفة كل هذا الواقع الحالم يظلله اللون الأخضر فى مساحات كبيرة من الحشائش والأشجار المحيطة بالقلعة. الجسر الخشبى الذى يحملنا إليها ومنها يطقطق تحت أقدامنا وأكاد أسمعه يقول «أكون أو لا أكون» هل ترانى أرى أشباحًا فى ضوء الظهيرة؟

الشاعرة فاطمة قنديل تلقى قصائدها فى المهرجان

حياة الرايس من تونس وبديعة خاشجقى من السعودية

جريدة «اكتويلت» الدنماركية اليومية - صفحة الثقافة ١٤ أكتوبر ١٩٩٧ - ص ١٧

لم يسافر شيكسبير قط إلى الدانمارك إنما يبدو أنه أرسل رسلاً جاءوه بمعلومات عن القلعة وعن الأمير النبيل. لو قدر لهذه المعلومات أن تنشر كما هى لكانت من صفحات أدب الرحلة الجديرة بالاهتمام.

استقبلنا السفير المصرى بالدانمارك السيد طاهر خليفة وزوجته الرقيقة. قائلاً: «أنتم على الرحب والسعة» بكل الطرق والمعانى. وكنا قد اكتملنا عددًا: فاطمة قنديل وأنا (مصر) حبيبة محمدى (الجزائر) حياة الرايس (تونس) عناية جابر (لبنان) لينا الطيبى (سوريا) وبديعة كاشجقى (السعودية) فضلاً عن فرقة العازفات التونسية بقيادة أمينة الصرارفى، د. سامية الساعاتى غادرتنا مبكرًا لم تحضر حفل استقبال السفارة لوفاة والدها عالم

الاجتماع الجليل د. حسن الساعاتي، وعلى رأس هذا الوفد العربى مدير مركز السنونو المنظم لاحتفالية المرأة العربية الدانماركية، الشاعر منعم الفقير. فرقة «العازفات» قدمت عدداً من الأغنيات التى ألهبت القاعة، اكتفت بالقدر اليسير من ريبرتوار الفرقة فى انتظار بدء المهرجان.

واستقبلنا اتحاد الكتاب الدانماركيين بالترحيب وتم تبادل الكلمات كما هو متوقع بينما شارك وفد الكاتبات العربيات بكلمة مختصرة ألقتها حياة الرايس أشارت فيها إلى أهمية التفاعل الثقافى بين المنطقتين الاسكندنافية والعربية وكلتاهما لا تعرف الكثير عن آداب الأخرى وإلى أن الكاتبات العربيات يمثلن أنفسهن ولا يمثلن حكومات بعينها وإلى ضرورة مواصلة العمل الثقافى بروحه الحميمة الطيبة، بكثير من عبق الحنين للوطن (أطعمة مصرية، أغنيات حديثة مصرية وأسئلة عن أحوال البلد لا تنقطع). هكذا انتهت الاستقبالات وانتهت الجولات السياحية وبدأ العمل، الذى كنا مستعدين له الآن.

فى قاعة المتحف الوطنى، تماثيل قديمة يونانية ورومانية وأعمدة رخامية ترتفع بالسقف، ومساحة مستطيلة تشبه المعابد القديمة والجدران مغطاة بالجرانيت الأحمر، وفى صدر القاعة منصة كبيرة اصطفت عليها مقاعد العازفات فى القاعة حيث يجلس الجمهور عدد لا بأس به من العرب والأجانب جاءوا للاستماع. إحساس بالهيبة يغمرنا جميعًا. من ستبدأ؟ هل سيمضى البرنامج كما هو معلن أم ستكون هناك مفاجآت؟ لم يكن هناك مكان مخصص للكاتبات (مائدة، مقعد، مثلاً) وأدركنا أننا سنقرأ وقوفًا مباشرة أمام الجمهور، عند مقدمة المنصة. كان من المفترض أن يلقى «تجمع السنونو» مجموعة من الكتاب والشعراء العرب المهاجرين، والاسم يشير إلى الطيور المهاجرة ـ كلمة ترحيب بالضيفات واستعراض لأهداف مهرجان المرأة العربية والدانماركية. لكن منعم الفقير كفانا شر «الكلمات» و«الخطب» وبدأت القراءات مباشرة. نص عربى يتلوه نص دانماركى مترجم وهكذا. طلبت بديعة خاشجقى وكانت فى مؤخرة القائمة أن تبدأ بالقراءة. لا بأس! ثم تلتها الروائية كريستين تورجوب التى يطلق عليها البعض (ديستويفكسى الدانمارك). لم تكن هناك ترجمة عربية للكاتبات الدانمركيات. كنا سنسعد بها أكثر بطبيعة الحال. كانت المفاجأة التالية هى الشاعرة اللبنانية عناية جابر التى قرأت بعضًا من قصائد ديوانها الأخير «أمور بسيطة» الصادر عن دار النهار هذاالعام. قراءة مرهفة وشعر يأسر السمع قبل البصر كلمات الاستحسان تتعالى من القاعة والترجمة يصفق لها الجميع دون استثناء. عناية تغادر المنصة بمشيتها الحازمة تدير لى وجهًا يعلوه الاحمرار فأقبلها أقول «أحسنت! هكذا يقال الشعر». بيانا فتجروب قرأت قصائدها الإيقاعية بحركات إيقاعية أيضًا. قيل لنا فيما بعد إنها تعتمد على الإيقاع الصوتى فيما تكتب ولذلك قراءتها كانت أقرب لطقوس المسرح منها إلى قراءة الشعر. جاء دورى إذن. طلبت الجلوس جلست. قرأت جزءًا من فصل «لعبة الموت» من روايتى الأولى «دنيا زاد». «لا يجب أن تبكى يا مَىّ»

فرقة الموسيقى التونسية

هكذا قلت لنفسى فى بعض المواقع التى أعرف أنها تؤثر فىّ ما زالت. نظرت لـ فاطمة قنديل ولعناية صديقتى. كانتا تُنصتان باهتمام ولم تكن فاطمة قد قرأت الرواية بعد. منعم الفقير ينصت أيضًا وسليم لم أره جيدًا، الآخرون لا أعرفهم. تصفيق. غادرت المنصة وصعدت ممثلة مسرحية لتقرأ الترجمة. جلست وقرأت نصًا آخر من مجموعة «نحت متكرر» كما اتفقنا. الناس فى القاعة يضحكن حين يلزم الضحك. إذن الترجمة جيدة. اختتمت الشاعرة الدانماركية نادية ماريا أيت القراءات فى اليوم الأول ثم جاء دور العازفات بملابسهن التونسية التقليدية يسود فيها الأبيض ويزينها التطريز من كافة الألوان الحارة، تقدم من، جلسن، ضبطن الآتهن وانتظرن المايسترو.

أمينة الصرارفى عازفة كمان ومغنية وقائدة أوركسترا والمقطوعات والأغنيات التى عزفتها ليست مألوفة تمامًا لدينا فى مصر. لكننا لم نلبث جميعًا أن تحمسنا لها وللرقص على إيقاعها. نعم، فى المتحف الوطنى حيث تطل علينا تماثيل القدماء عيون الكاتبات الدانماركيات المفتوحة عن آخرها... كانت أمسية للمرأة؛ للحياة وللموسيقى وللانطلاق وللتواصل

أيضًا عبر فنوننا؛ مع الآخر،المتفرج اليوم - المشارك غدًا.

اليوم الثانى للمهرجان بدأ بالأبحاث. حياة الرايس قدمت جزءًا أو بعض فصل من كتابها الجديد عن المرأة، الجسد بين سلطتين، سلطة الرجل وسلطة الجان. وأهم الأفكار التى جاءت فى هذا البحث هى محاولات المرأة فى المجتمعات التقليدية العربية وغير العربية التخلص من سلطة الرجل الاجتماعية باللجوء إلى عالم الخرافة والاستعانة بالجان وبسلطتهم القوية فى الأذهان لمقاومة أوامر الرجل ونواهيه. ودللت على هذه الظاهرة بعدد من الحالات الشعبية الإكلينيكية التى تلجأ فيها المرأة لهذه السلطة الأقوى فى المجتمعات المتخلفة. ثم قدمت ماريا فيلبورج بحثًا فى تاريخ الفن وهى متخصصة أساسًا فى الفن الإسلامى فضلاً عن عملها محررة فى مجلة (ديوان) هى مجلة بالدانماركية تعنى بشئون الثقافة العربية ويصدرها مركز السنونو.

فى المساء. جلسة قراءات شعرية نثرية ثانية. بدأتها قصائد حبيبة محمدى القصار التى تعتمد فيها كثيرًا على التناقض أوالتقابل بين كلمتين أو بين موقفين أو بين شعورين. وقرأت الممثلة أوله كوبل الترجمة إلى الدانماركية. ماريانا لارسن شاعرة دانماركية صدر لها ٢٢ ديوانًا وثلاث روايات، ترجمت أعمالها الشعرية إلى عدة لغات لذا فقد قرأت علينا بعض قصائدها بالإنجليزية. فاطمة قنديل قرأت من الذاكرة مقاطع من ديوانها الأخير «صمت قطنة مبتلة» ثم ألقت قصيدة جديدة لم يسبق لها النشر وكعادتها، حين عادت لتجلس إلى جوارى، سألت «هل قرأت جيدًا؟ هل أعجبك الشعر؟ أجبتها: «استمعى إلى التصفيق بعد قراءتك وبعد قراءة الترجمة الدانماركية». قدمت الشاعرة نينا ماليتوفسكى عددًا من قصائدها بالدانماركية وبالإنجليزية من أجلنا ثم قدمت الأحاسيس الأنثوية المسكوت عنها فى ثنايا النص.

العازفات قدمن أغانى مختلفة عن لأغانى الأمس. واتسعت حلبة الرقص لتشمل الكاتبات الدانماركيات المشاركات وبعض الحضور. «يا مَىّ، قلت لنفسى فيما بعد، إذا أردت فلسفة الأمور واستخلاص الحكمة من هذه الرحلة، عليكِ بالموسيقى!» يبدو أننا تواصلنا بشكل أو بآخر عبر اللغة، من خلال الترجمة من خلال حوارات جانبية بالإنجليزية التى يتقنها الدانماركيون وتتقنها الكاتبات العربيات بدرجات متفاوتة. لكننا لم نشعر بالاندماج الحقيقى إلا لحظة استماعنا لموسيقى وأغنيات العازفات وبعضها إيقاعه غربى/ أندلسى.

فى اليوم الثالث والأخير، قدمت بنفسى دراسة الدكتورة سامية الساعاتى عن جسد المرأة وعلاقته بالمعتقد الشعبى. فى المقدمة عرفّت فكرة الجسد ومعنى المعتقد الشعبى ثم تناولت صورة الجسد فى اللغة التى يستخدمها الناس فى المجتمعات الشعبية التقليدية فى مصر تحديدًا فى مختلف أطوار نمو المرأة وعلاقتها الاجتماعية بالرجل كالزواج وليلة الدُخلة ومظاهر ترتبط بها كالمهر وفكرة الشرف وارتباطها بختان الأنثى.

من ٣ إلى ٥ أكتوبر قدم كل من الجانبين ثقافته للآخر - أدبًا وأنغامًا - واحتفظ كل منهما بهويته

وخصوصيته دون أن يكون فى ذلك نفى لهوية وخصوصية الآخر. فى حديث صحفى أجرته معى صحفية من جريدة «اكتوالت»، سَألتْ: «ما الذى تستفيده الثقافة السكندنافية من حضوركم ومن مشاركتكم فى هذا المهرجان؟» وأجبت لتصبح إجابتى عنوانًا للحديث كله: «أهم شىء أننا نتعلم أن نعرف أنفسنا» وكيف لا، نحن نرى أنفسنا فى مرآة الآخر ونكتشف خصوصيتنا من اختلافنا عن الآخر ندرك إمكانية التعايش مع الواقع ومع الثقافات المغايرة لثقافتنا دون أن نلغى الفروق بيننا حين نتواصل مع الآخر، لتصبح هذه الفروق جسرًا نعبر منه إليه ويعبر هو إلينا منه، بعيدًا عن دعاوى الشمولية الثقافية وقروية العالم والأنظمة الكونية العولمية الجديدة التى تقضى على الفرد لصالح الدولة، وليس لصالح المجتمع. إن الاحتفاء الذى قوبلت به الكاتبات العربيات إعلاميًا وأهليًا يؤكد أن ثمة خللاً فى المنظومات الثقافية الحكومية المفروضة علينا وأن البديل هى المراكز والجمعيات الأهلية التى تقوم بتنظيم مثل هذه الفعاليات (كما هو الحال بالنسبة لمركز السنونو بإدارة منعم الفقير) سواء للثقافة المصرية كما حدث فى العام الماضى أو للثقافة النسائية كما حدث هذا العام، أيًا كان المحور، فإن مثل هذه الهيئات هى القادرة على توصيل الرسالة إلى مستحقيها، حتى إن اعتمدت على الدعم الحكومى، إلا أن استقلالها ضرورة حتمية، ليس فقط فى عملية الاتصال ولكن فى الحفاظ على الهويات القومية، عربية وغير عربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منى العيسوى

مدونة الآثار العثمانية فى العالم

بسطت (مؤسسة التميمى) للبحث العلمى والمعلومات - بمدينة زغوان/ تونس - ذراعيها لتحتضن نخبة مختارة من العلماء والباحثين المهتمين بدراسة الآثار العثمانية على امتداد قارات أفريقيا وآسيا وأوروبا، وذلك فى الفترة من ٩ إلى ١٢ سبتمبر ١٩٩٧ لتناقش أعمال الملتقى الدولى الثانى حول (مدونة الآثار العثمانية فى العالم)؛ والذى تناول بالبحث والتحليل المحاور التالية.. العمارة وداخل الفضاءات السكنية - النقائش والكتابات الجنائزية - آليات الحفاظ على الآثار ترميمها - المعالم الأثرية فى الفضاء الريفى فى العالم العثمانى.

وعلى امتداد اثنتى عشرة جلسة علمية ألقى ثلاثون بحثًا باللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية، مع عرض مئات من الشرائح الملونة لكل بحث، وقد أثرت هذه البحوث الجادة والمتنوعة حلقات النقاش التى تميزت بغزارة المعلومات العلمية الجديدة.

من أهم البحوث التى نوقشت فى هذا المؤتمر.. البحث الذى تقدم به الدكتور قاسم عبده قاسم رئيس قسم التاريخ بكلية الآداب - جامعة الزقازيق حيث وضع تحت أيدينا أهمية الاعتماد على الآثار مصدرًا لدراسة التاريخ الاجتماعى، وقد أكد أن هناك عدة إنجازات هامة حققها علم الآثار وأسهمت فى إزاحة الغموض عن الفترة الباكرة من عمر الإنسان فى الكون، ومنذ بدأ علم الآثار يحفر الأرض ويخرج لنا التاريخ غير المكتوب من باطنها، تغيرت صورة الدراسة التاريخية كثيرًا، وباتت الآثار - على اختلاف مسمياتها - من أهم المصادر التى يعتمد عليها الباحث فى دراسة أى مجتمع بشرى فى أى عصر من العصور.

وقد ناقش فى موضوع بحثه - بالتحديد - الآثار المملوكية والآثار العثمانية فى مصر باعتبارها مصدرًا من مصادر دراسة تاريخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصر الاجتماعي، حيث قال: إن الآثار المتعلقة بالحياة الاجتماعية كثيرة وما تزال شاخصة تحمل الكثير من تفاصيل الحياة الاجتماعية بأبعادها المختلفة. بيد أنه من المهم أن نلاحظ أن «قراءة» الآثار باعتبارها من مصادر الدراسة التاريخية تختلف بشكل جذرى عن «قراءة» المصادر التاريخية الأخرى؛ فالمساجد والجوامع والمدارس التى خلفها عصر السلاطين مثلاً، قد تعطى انطباعًا عن حكام متدينين ومجتمع شديد التحفظ من ناحية، وقد تخلق انطباعًا بأن الناس عاشوا فى ظل حياة غنية ثرية من ناحية أخرى، بينما الحقيقة أن حرص المماليك على المنشآت الدينية كانت له أسبابه ودوافعه السياسية. أما المنشآت ذات الوظيفة الاجتماعية، والآثار الدالة على الحرف والصناعات العادات والتقاليد.. وغيرها، فإن فائدتها للباحث من التاريخ الاجتماعى كبيرة للغاية.

وعن العمارة العثمانية فى إحدى مدن أفريقيا، قام الأستاذ الدكتور چون ألكسندر - معهد القديس چون - كامبردیج - إنجلترا، بعرض موجز مرفق بالشرائح الملونة عن «قلعة (ساى) بالسودان: أقصى قلعة عثمانية باتجاه الجنوب فى أفريقيا». وتوجد هذه القلعة بجزيرة (ساى) فى وادى النيل على بعد ٦٥٠ كم جنوب أسوان، فقد حافظت الإمبراطورية العثمانية لما يزيد عن مائتى سنة (من ١٥٨٥ إلى ١٧٩٨) على حامية لها بهذه القلعة التى أقيمت بالتحديد قرب الشلال الثالث للنيل بسبب المواجهة بين الدولة العثمانية وسلطنة (الفونج Fung).

ومركز دولة الفونج يوجد بمنطقة الساڤانا جنوب ملتقى النيلين الأزرق والأبيض وعاصمتها بمدينة سنّار، لذا يؤكد الدكتور الكسندر أن تأثيرها امتد حوالى سنة ١٥٣٠ من كردفان إلى ساحل البحر الأحمر، وأصبحت خلال سنوات ١٩٦٠ تشكّل خطرًا محتملاً على مصر. وعن أسباب إقامة هذه القلعة بدلاً من قصر (أبريم) الذى يقع شمال الحدود يقول: إن الإمبراطورية العثمانية حاولت لأكثر من عشرين سنة الهيمنة على سلطنة الفونج، اعتمادًا على إيالة (أبريم)، غير أن عددًا من الأحداث جعلت الحكومة العثمانية تتخلى عن هذا المخطط وتتبنى سياسة دفاعية تقبل بالحدود مع الفونج، قد تمت المحافظة على هذه الحدود لما يزيد عن المائتى سنة. كما يضيف أن إقامة قلعة بجزيرة (ساى) كان هدفًا لموقعها الحسن المتميز بالقرب من الحدود ومراقبة طرق القوافل الرابطة بين الشمال والجنوب وبين الشرق والغرب كذا ولمراقبتها للفلاحة المحلية، إذ بإمكان الضرائب العينية أن توفر حاجيات الحامية العسكرية.

وبينما ناقشت الدراسة السابقة بعض مظاهر العمارة العثمانية وتأثيرها السياسى فى أفريقيا، فقد كانت الدراسة المشابهة - من حيث المنهج - ولكن فى إحدى مدن أوروبا تحت عنوان «العمارة العثمانية برومانيا - مقدمات ديموغرافية وسياسية» للدكتورة فرانسيسك كسورتان - وزارة الثقافة/ رومانيا. وقد كان التركيز فى هذه الدراسة على التقسيم السياسى لرومانيا والتى تتكون اليوم بما يعرف بمقاطعات الأفلاق والبغدان وترتسلفانيا ذات الأغلبية الرومانية، وفيما بين القرن الخامس عشر وسنة ١٨٧٨ من تلك المقاطعات تابعة للإمبراطورية العثمانية وهى: (دبروجا Doubroudha بين الدانوب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والبحر الأسود، وبنات Banat فى الجنوب الغربى، وبيهر Bihor فى الشمال الغربى، إضافة إلى بعض المدن والقلاع الحدودية بجهتى الجنوب والشرق. أما فيما بين سنتى ١٥٥٢، ١٧١٦ فقد أصبحت منطقة بنات تعرف بولاية تمشوارا، كما أصبحت منطقة بيهور تسمى ولاية قارات Varat وذلك بين (١٦٦٠، ١٦٩٢). كان سكان هاتين الولايتين من الريفيين المسلمين والمسيحيين،، كما كان هناك كثير من المدن والقصبات التى تقطنها كلا المجموعتين.

وتؤكد الدراسة أن المسلمين من الجنود والإداريين هم الذين أدخلوا العمارة العثمانية إلى منطقة (دبروجا) التابعة للروملى ثم لولاية فولاية الدانوب التى ما تتكون من عدة سناجق وألوية. وقد خلصت الدراسة إلى أن منطقة (دبروجا) احتفظت ببعض البناءات ذات الدلالة فى حين لم تبق إلا بعض الرسوم فى بقية المناطق الأخرى.

وعن المحور الثانى فى هذا المؤتمر الخاص بالنقائش والكتابات العثمانية، تقدمت الدكتورة **إينور دوركان** والأستاذة بجامعة حاجتيه ـ أنقرة ـ تركيا، وموضوعها: «ملاحظات حول النقوش المعمارية فى العهد العثمانى» حيث تناقش فى هذه الورقة مدلول العلامات المكتوبة بما فيها من نقوش ووقفيات فى تكوين الفترة التى تعود إلى ما بين ١٢٩٩ و١٤٥٣ والتى تمثل فترة الانتقال فى تطور العمارة العثمانية.

وتقول الباحثة إن هذه النقوش الخاصة بالعمارة العثمانية وثائق شبه رسمية كتبت بالعربية مثل النقوش السلجوقية، وأنها عادة ما تبدأ بتعيين البناء (مثلا: مسجد، مدرسة، رباط، أو خان، إلخ) ثم يتبع ذلك إسم وألقاب السلطان الحاكم، ثم يأتى بعد ذلك اسم الشخص المسئول عن العمارة أو لقبه، وتختتم أغلب النقوش بتاريخ يكتب عادة بالحروف، كما ترد فى بعض الحالات أسماء الحرفيين، وترى الباحثة أنه لا يمكن مقارنة هذه النقوش بالنماذج الأوروبية الوسيطة.

وتهدف هذه الدراسة إلى محاولة وصف الوسط الفنى، وكذلك تنظيم البناء فى العهد العثمانى الأول من خلال العلامات المكتوبة، مع الأخذ فى الاعتبار الدور الاجتماعى والأوضاع الاجتماعية الاقتصادية للمعلمين والفنانين. وقد دُعمت هذه الدراسة بمصادر مكتوبة تعود إلى هذه الفترة عن النقوش والوقفيات.

وفى دراسة متخصصة عن حفظ المبانى الأثرية، تقدم الدكتور **حسام محمود مهدى** استشارى حفظ المبانى الأثرية/ جلاسكو ـ المملكة المتحدة، ليناقش موضوعًا من الموضوعات الهامة عنوانه: «الأوقاف وحفظ التراث المعمارى الإسلامى ـ حالة للدراسة: مسجد محمود محرم بالقاهرة». كان موضوع هذه الدراسة تأكيدًا على دور الوقف الذى يعتبر من أهم العوامل التى أثرت وتؤثر فى التراث المعمارى الإسلامى، من حيث أن عمليات إنشاء المبانى إدارتها وصيانتها وترميمها غالبًا ما كانت تتم من خلال نظام الوقف، وفى الحاضر تعتبر وثائق الوقف (الوقفيات) من أهم الوثائق المتوفرة التى تساعد على فهم المبانى الإسلامية التاريخية.

وتكمن أهمية هذه الدراسة فى إلقاء الضوء على أهمية نظام الوقف

ARCHIVE

بالنسبة لعمليات الحفاظ على المبانى الأثرية الإسلامية، ليس فقط بوصفها وثائق تاريخية ذات قيمة فريدة، ولكن أيضًا باعتبارها نظامًا اقتصاديًا اجتماعيًا إداريًا. وقد اعتمد الباحث على مسجد (محمود محرم) بالقاهرة كحالة لدراسة الفترة العثمانية.

أيضًا من بين الموضوعات التى اعتمدت فى دراستها على العمارة العثمانية بمدينة القاهرة موضوع «السبيل/ الكُتَّاب كعنصر من عناصر جماليات مدينة القاهرة العثمانية»، وقد تقدمت به الدكتورة **ڤاليرى فونزالز** بمعهد الدراسات العليا - برنستن/ أمريكا، حيث وقع اختيارها على أشهر العناصر المعمارية ذات النمط الخاص وهو سبيل **عبد الرحمن كتخدا** وكُتَّابه بمنطقة الجمالية بالقاهرة.

وقد ذهبت الباحثة فى هذه الدراسة إلى أن الزخارف والأشكال المعمارية فى هذه الفترة، تعكس امتدادًا للزخارف التى تنتمى إلى الفترة المملوكية المتأخرة والتى تميزت بأشكال الحجارة المختلفة الألوان. هذا بالنسبة للزخرفة، أما عن شكل العمارة فتقول الباحثة أنه قد تطور من حيث إزالة المستوى الثانى من الكُتَّاب ليترك المجال لعنصر السبيل العمومى، كما أن شكل المربع - فى الفترة مابعد المملوكية - تحول إلى الأشكال المقوسة. وتضيف الباحثة أن تأثير الذوق الأوروبى كان واضحًا في الزخارف التى تحولت شيئًا فشيئًا حتى اتخذت مظاهر مختلفة.

ومن هذه الدراسة التى تعرضت لجماليات أحد العناصر المعمارية فى الآثار العثمانية ننتقل إلى دراسة أخرى تناولت الخصائص الجمالية لبعض العناصر التشكيلية تحت عنوان «جماليات التشكيل الفنى فى بعض الآثار العثمانية بالقاهرة وتركيا» وقد عرضتها الباحثة.. **منى كامل العيسوى** بالمعهد العالى للفنون الشعبية / أكاديمية الفنون. القاهرة.

أشارت الباحثة إلى أن الحضارة الإسلامية اتسمت بقدرتها على احتواء الثقافات المختلفة وصبغها بمنهجها دون أن تزيل أصلها، ولذلك تعددت ما يمكن أن نسميه بالمدارس الفنية الإسلامية، فهناك المدرسة التركية، الهندية، المصرية، والأندلسية.. إلخ، وقد أشارت الباحثة إلى أنه عند دراسة الفن العثمانى نجد التمييز الواضح الذى ظهر فى العمارة الدينية خاصة فى المساجد ذات القباب المتعددة، حيث توصل الأتراك لهذا الابتكار بعد فتحهم لمدينة القسطنطينية.

وقد تناولت بعض الأشكال الجمالية التى ظهرت وازدهرت فى الفن العثمانى خاصة صناعة الخزف، الذى انقسم إلى ثلاثة مجموعات تنوعت من حيث الألوان والوحدات الزخرفية المميزة لكل مجموعة. كما تميزت أيضًا السجاجيد التركية بتصميمات خاصة، منها الزخارف التى تنتمى إلى الأرابيسك والزخارف التى أخذت الأشكال النجمية المتنوعة، كما ظهرت تصميمات تعرف باسم «سجاد الطيور» نسبة إلى رسومها النباتية التى تشبه فى تكرارها أشكال الطيور، وأخرى تتشابه زخارفها مع زخارف العصر المملوكى فى القاهرة وقوامها زخارف نباتية وهندسية.

ولم يقتصر الأمر على الاهتمام بهذه الأشكال وزخرفتها وإنما امتد

إلى المخطوطات التي تميز بها الأتراك، وضمت مجموعة كبيرة من التصاوير المختلفة.

وكان لأشغال الخشب نصيب من الازدهار فى الفن العثمانى فى مصر، كان أسلوب الحفر والخرط أهم ما يميز هذا الفن، إلى غير ذلك من الفنون التشكيلية الأخرى التى تنوعت عناصرها وتميزت جميعها بالآتى:

التجريد لتحقيق قيمة تعبيرية - انتشار الزخارف النباتية والهندسية والطيور - جماليات الخط العربى والاعتماد عليه فى التصميم - التزاوج بين جماليات العمل الفنية وقيمته النفعية.

وعن العمارة التركية الدينية فى العهد العثمانى كان موضوع دراسة د. فوجن التر جامعة أنقرة / تركيا عن «مواقع الكنائس اليونانية والأرمينية بالأناضول وأيقوناتها فى العهد العثمانى المتأخر».

تشير الدراسة إلى وجود مجموعة من البيانات الدينية وغير الدينية للأقليات فى مناطق الأناضول جميعها تقريبًا، وأن عددها يتناسب مع كثافة السكان المسيحيين وبمعنى ما، فالكنائس هى الدليل على ما تحقق للأقليات من حقوق مع إصلاحات خط كلخانة (١٨٣٩). كما تؤكد أن دراسة تطور الثقافة التركية الحديثة يمكن أن تعطينا نظرة قيمة للعمارة التركية في مجملها، والتى تتكون من البنايات الإسلامية والمسيحية واليهودية.

ولقد توصلت الدراسة من خلال عدة أبحاث إلى أن هناك عددًا هامًا من كنائس الأقليات لا تزال موجودة خاصة فى بحر إيجه ومرمرة والأناضول الأوسط وكذا بالمناطق الشرقية للبحر الأسود، وفى هذه المناطق هناك بعض الكنائس المتميزة التى حافظت على هياكلها الأصلية وعلى ثراء أيقنتها، من ذلك كنائس (سلجوق: سيرنس وأيوليك ، وكنيسة فتحية باتجاه الجنوب فى (كياكوى) و (سفر حصار) و (مصطفى باشا جميل). والباحثة أكدت أن الكنائس اليونانية والأرمينية تحتل مكانة هامة فى الدولة العثمانية فى القرن التاسع عشر وسوف نهتم بالدراسة فى هذا الحقل لإلقاء الضوء على مختلف الظروف المتصلة بعمارة الأقليات بالأناضول، لأنها ستؤدى إلى فهم العمارة التركية فى العهد العثمانى، وتقديرها.

أيضًا من بين الدراسات التى تعرضت إلى أحد أشكال الفنون فى العهد العثمانى موضوع «الكتابات على النقود العثمانية»، الذى تقدم به الدكتور خلف فارس طراونة. جامعة اليرموك/ الأردن. وقد أشار إلى أن تمسُك سلاطين العثمانيين بالتقاليد الإسلامية كان له التأثير المباشر فى زخرفة نقودهم، حيث ابتعدوا عن نقش الصور واستعملوا أشكالاً هندسية وزخرفية وكتابات فى مجملها عبارات تبجيل للسلاطين مثل: ضارب النضر، وصاحب العز والنصر فى البر والبحر أو سلطان البرين خاقان البحرين، السلطان بن السلطان، بالإضافة إلى الطغراء أو التوقيع السلطانى والتى هى فى الأساس اسم السلطان مكتوبًا بشكل زخرفى جميل، بحيث أصبح لكل سلطان طغراء خاصة به.

ومن دراسة مجموعة من القطع النقدية العثمانية الذهبية والفضية والنحاسية، أكد الباحث أنها أثبتت بعض الاختلافات الكتابية المدونة، كما أن لكل قطعة نقدية طريقة فى الكتابة تختلف من فئة لأخرى وعلى الفئات النقدية الثلاث مما يدل على

عدم ثبات نمط الكتابة بالرغم من التمسك بالتقاليد الإسلامية.

من أهم النماذج النقدية التى تناولتها الدراسة هى: (الاكى، المنغهر، المنجهر، الأشرفى، وزيرى محبوب أو زر محبوب، عتيق رومى فندق أوزنجرلى القرش)، وهى فى مجملها نماذج ممثلة للعديد من القطع النقدية التى استخدمت فى كافة أنحاء الإمبراطرية العثمانية وظهرت عليها كتابات مزخرفة فى بعض القطع بأزهار اللوتس والمراوح النخيلية، وكذلك الفنون الطغرائية، حيث كانت الطغراء أساسًا تعنى العلامة، التى أصبحت فيما بعد شعار الدولة العثمانية.

بالإضافة إلى بعض الموضوعات الهامة التى لم يتسع المجال لعرضها فى هذه الورقة منها «التأثيرات العثمانية على العمارة والفنون الإسلامية فى ليبيا» للدكتور صلاح البهنسى/ مصر «والكتابة الخطية فى مراقد عاصمة إيالة تونس فى العهد العثمانى فى تربتى يوسف داى حمودة باشا»، للدكتور محمد الصادق عبد اللطيف/ تونس، ومن أهم البحوث التى نوقشت فى هذا المؤتمر هو الموضوع التى تقدمت به الدكتورة سبيرا حجة زينوفيتش من البوسنة الهرسك تحت عنوان «تدمير الآثار المعمارية الإسلامية بالبوسنة والهرسك خلال الحرب (١٩٩٢ ـ ١٩٩٥).

بالإضافة إلى موضوعات أخرى للدكتور ميشيل كيل، واندريه ريمون والدكتور ربيع خليفة والدكتور احمد سعداوى وغيرهم.

وفى نهاية المؤتمر خصصت حلقة نقاش موسعة تم فيها طرح الآراء حول وسائل تجميع جهد العاملين فى مجال الآثار العثمانية فى العالم، كما نوقش المشروع المقدم من الأستاذ ديونج ممثلاً لجامعة أوترخت من هولندا حول إنشاء قاعدة معلومات موسعة داخل إطار His-Tatr وهى متوفرة الآن على الإنترنت، وقد تم استعراض آليات تكشيف المدونة على مستوى العالم البلقانى العربى والتركى وضرورة وضع استراتيجية فاعلة وعملية لترميم جميع المؤسسات العثمانية المهددة بالاندثار نتيجة الإهمال وعدم الصيانة. كما نوقش عديد من المقترحات حول موضوع محاور المؤتمر القادم، وقد اتفق الجميع على تبنى التوصيات الآتية:

١ ـ ضرورة تطوير التواصل الأكاديمى على مستوى الأفراد والمؤسسات الأكاديمية الخاصة كمؤسسة (التميمى) للبحث العلمى والمعلومات، والعمل على تشجيع إنشاء مؤسسات أخرى مماثلة فى الفضاء العربى والتركى والبلقانى، بعيداً عن معوقات البيروقراطية الإدارية الرسمية والأيديولوچيات والنزاعات الوطنية، وتأكيد أن هذا التنوع يوضح أن دراسة الآثار والعمارة العثمانية، وكذلك الحفاظ عليها، يتعدى الاختلافات السياسية والثقافية والدينية.

٢ ـ الحفاظ على المستوى العلمى للمؤتمر وانفتاحه على كل الكفاءات.

٣ ـ أوصى المشاركون فى المؤتمر بأن يقوم الأثريون والباحثون فى البلاد العربية بنوع من التوثيق لأعمال الترميم الجارية والأعمال العلمية المنشورة والأطروحات المقدمة لنيل درجة الماچستير والدكتوراه، لتكوين نواة عمل ببليوجرافيا عن الآثار العثمانية فى الوطن العربى على أن تتعهد مؤسسة (التميمى)

ARCHIVE

للبحث العلمى والمعلومات، بالسعى إلى وضع بنك معلومات فى هذا الاختصاص يوضع على ذمة كل الباحثين دون استثناء، آملين أن يتم ذلك أيضًا على مستوى الجامعات التركية.

ومن جهة أخرى، يبارك المشاركون صيغ التعاون العلمى بين جامعة أوترخت التى تتوفر اليوم على قاعدة بيانات حول الآثار العثمانية، وبين مؤسسة (التميمى) للبحث العلمى والمعلومات فى هذا المجال باعتبارها حلقة الوصل على المستوى العربى.

كما اتفق المشاركون على أن يتضمن مؤتمرهم القادم عقده فى الأسبوع الأول من شهر سبتمبر ١٩٩٨ المحاور الرئيسية التالية:

١ ـ التحصينات والاستحكامات الدفاعية.

٢ ـ العمارة المدنية.

٣ ـ الترميم والصيانة.

٤ ـ اليات الحفريات الحالية والمستقبلية فى المواقع الأثرية.

وفى ختام المؤتمر.. أعرب المشاركون عن شكرهم العميق للأستاذ الدكتور عبد الجليل التميمى رائد هذه المؤسسة العلمية، لعقد هذا المؤتمر فى مناخ متميز من المسئولية الأكاديمية، كما أعربوا عن تقديرهم لهذا الجهد العظيم الذى نظمته المؤسسة بمفردها بجهد شخصى كان نتاجه صورة مشرفة لأحد المنابر الأكاديمية العلمية على المستويين العربى والدولى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوزى سليمان

تكريم بيرتولوتشى
فى اليوبيل الذهبى لمهرجان لوكارنو الدولى

التكريم لمن؟.. وكيف يتم ؟ التكريم تتويج لمسيرة إبداع متكاملة.. وقد جرى مهرجان لوكارنو السينمائى الدولى بسويسرا على اختيار شخصية مبدع واحدة للتكريم.. يهدى إليها أكبر جوائزه «الفهد الذهبى» أمام حشد من الجمهور - سبعة آلاف - فى الساحة الكبرى Piazza Grande.. قبيل عرض أحد أعمالها.. وفى اليوم التالى تُعقد مائدة مستديرة بحضور صاحب الجائزة وبمشاركة نخبة من الباحثين والنقاد للحوار معه ومناقشة إبداعه.. ويصدر فى هذه المناسبة كتاب أو دراسة.. ويتم عرض مختارات من أعماله على الجمهور.

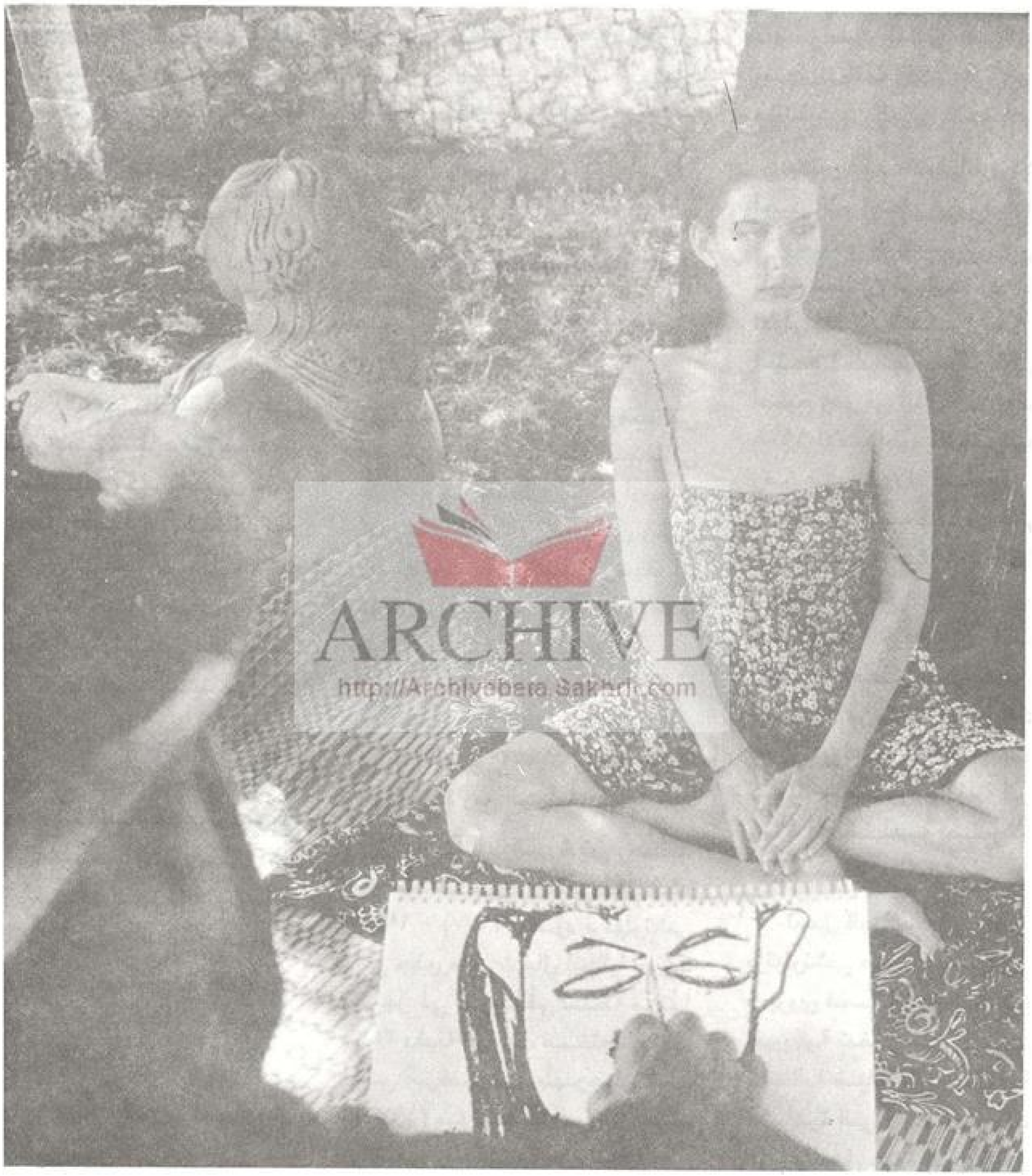
وهكذا فعل المهرجان فى دورته الأخيرة - يوبيله الذهبى - مع المخرج الإيطالى الكبير **برناردو برتولوتشى** Bernardo Bertolucci (من مواليد ١٩٤١) حيث قدم إليه الفهد الذهبى - فى الساحة الكبرى فى استقبال حماسى للجمهور، قبيل عرض فيلم «التانجو الأخير فى باريس» الذى يعود إلى العام ١٩٧٢ بطولة مارلون براندو ومارياشنايد - كما عرض له أيضا فى قسم «سينمائيو الحاضرة» فيلم **«طريق البترول»** (١٩٦٥ - ١٩٦٦) وفيلم «الشريك» - ١٩٦٨ بحضور برتولوتشى نفسه الذى تحدث عن ظروف إنتاج الفيلمين. ومن الضرورى أن نشير إلى أن نسخ هذه الأفلام الثلاثة قد تم ترميمها بدعم من سينيشيتا Cinecitta بروما - بإشراف المصور السينمائى الإيطالى فيتوريو ستورارو. ويلاحظ المترددون على مهرجانات السينما الدوليةالاهتمام الكبير بإعادة الحياة للأفلام القديمة، منذ قام المخرج الكبير مارتن سكورسيزى بحملته لإشاء لجنة دولية لهذه المهمة العلمية الجليلة.

وتصدر دراسة - بالانجليزية - مزدانة بالصور عن سينيشيتا بروما يقدمها برتولوتشى نفسه يحيى فيها جهد سكورسيزى وستورارو، ويؤكد أنه فى مجتمع مشغول بمشاكله الآنية لدرجة أنه يكاد ينسى ذاكرته، فإن حفظ وترميم الأفلام القديمة يعنى المحافظة على الذاكرة الجماعية. ويشير المصور - ستورارو - إلى صيحة المخرج الكبير سكورسيزى الذى قال منذرا بأن «كل ألوان أفلامنا تزول، كما أن تسجيلات الصوت على الأشرطة المغنطيسية تتحلل»، مما دعا إلى حملة عالمية جادة للحفاظ على الصورة والصوت، ليس من أجل قيمتها الثقافية والتاريخية فحسب بل لما أثارته وما تزال تثيره من مشاعر وأحاسيس - الأمس واليوم والغد.

بدأت الدراسة عن أفلام برتولوتشى فى مهرجان نيويورك السينمائى عام ١٩٦٤ حيث وصف الناقد الأمريكى أيو جين أرشر فيلم «قبل الثورة» للمخرج الشاب القادم من إيطاليا - ولا يتجاوز عمره الرابعة والعشرين - برتولوتشى بأنه «مفاجأة المهرجان المهمة».. وهكذا اندفع المخرج الشاب إلى الساحة السينمائية العالمية محققا اعترافا نقديا بموهبته فى فيلمه الثانى الذى يدور حول شاب قلق على علاقة بخالته، وقد امتدح الناقد تمرد وشاعرية المخرج الذى يقترب من الموجة الجديدة (وكان المخرج الشاب قد عرف كشاعر حينما فاز ديوانه فى البحث عن البؤس بجائزة فياريجو للشعر وعمره ٢١ سنة) كما أثنى على تعبيرية التصوير وانسيابية الكاميرا والسرد المركب والموسيقى المثيرة للمشاعر.

متأثرا بفرويد وماركس وفيردى - ومؤخرا بفلسفة الشرق -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من فيلم «بوذا الصغير» إخراج بيرتولوتشى

تستشكف أفلام برتولوتشى آفاقا عديدة.. رحلات.. وشخصيات تتجاوز مجال وجود حياتها اليومية لتحاول أن تصل إلى معرفة العالم ويلجأ فى موضوعاته الجنسية والسياسية إلى الرمز.

بعد أن عمل برتولوتشى مساعد مخرج مع بيير بالو پازوليني فى فيلمه الأول Accatrone أخرج فيلمه.. «الحصاد المقيت» على أساس ملاحظات من خمس صفحات لپازوكيني، حول جثة عاهرة عثر عليها على شاطىء نهر تيبر وتدور التحقيقات حول خمسة شهود يروون خمس قصص مختلفة، يصورها برتولوتشى بأساليب مختلفة أكدت مقدرته السينمائية.

ويأتى فيلم «الشريك» - ١٩٦٨ - باستلهام حر لقصة لدستويفسكى - كأحد استكشافات برتولوتشى الأولى وللشخصية المزدوجة والأنا الأخرى، حيث قدم الممثل بيير كاليمنتى فى دور مخرج مسرح مثقف يدفع إلى الجنون عن طريق أنا أخرى تمارس أفعالا لا يقدر هو عليها .

يعتبر فيلم «الملتزم» أهم أعمال برتولوتشى وهو مزيج من دراسة للشخصية والمحتوى التاريخى فى ميلودراما تندد بالفاشية الإيطالية فى الثلاثينيات ومأخوذ عن رواية لألبرتومورافيا ولكنه يناقض نغمة مورافيا الصحفية الجافة. أما فيلم «التانجو الأخير فى باريس» فهو دراسة فى الفضاءات والأحوال السيكولوجية والجسدية حيث يؤدى مارلون براندو أفضل أدواره - المغترب الذى يدخل فى علاقة معقدة مع ماريا شايند - إثر حادث انتحار زوجته. لايربط بينهما وهما فى مسكن خال - فضاء سينمائى سيكلوجى محدود - ماض أو حتى تعارف بالأسماء إلا الجنس وحده واستطاعت حركة كاميرا رشيقة أن تصور برومانسية لحظات الإثارة، والانهيار العاطفى والجسدى. وقد قدم الفيلم فى عرضه الأول فى ليلة ختام مهرجان نيويورك السينمائى فى ١٤ أكتوبر ١٩٧٢- واعتبرت ليلة فارقة فى تاريخ السينما.

تمضى الدراسة فى رصد وتحليل أفلام برتولوتشى ففى فيلم ١٩٠٠ - (١٩٧٧) يعود برتولوتشى إلى جذوره فى شمال إيطاليا - وقد عرض فى أمريكا فى نسخة مدتها ٢٤٣ دقيقة -وكانت نسخته الأصلية التى عرضت فى مهرجان كان (١٩٧٦) مدتها خمس ساعات ونصف، ويقدم نخبة من النجوم على رأسهم روبرت دى نيرو وجرار ديبار ديو كرجلين ولدا فى نفس اليوم فى نفس المنطقة ولكن على جانبين مختلفين من الهكيل الاجتماعى.

يعتبر فيلم «الامبراطور الأخير - أحد الأحجار الكريمة فى تاج برتولوتشى السينمائى - وهو عن تاريخ الصين فى العقود السبعة الأولى للقرن العشرين من خلال القصة الذاتية للطفل بويى الذى أصبح وهو فى الثالثة من عمره عام ١٩٠٨ الامبراطور الأخير للصين- رمز عشرة آلاف سنة، وفى الأطار نفسه، ولكن ببعد آخر يأتى فيلم بودا الصغير - ١٩٩٤ - اكتشاف العلاقات مع الوالدين - روجين ودنيوبين - يربط بين روحانية الماضى والعصر الحديث من خلال قصة ولد من سياتل - أمريكا - قد يكون تجسيدا وبعثا لشخصية داى لاما. وبصوره وألوانه الرائعة ومؤثراته الخاصة يصلح لأن يكون فيلما للصغار والكبار.

تصل الدراسة إلى آخر أفلام برتولوتشى «جمال مسروق» ١٩٩٥ - يروى قصة النمو العاطفى لفتاة أمريكية تمضى أجازة فى مزرعة بإيطاليا ضيفة على أصدقاء أمها - الشاعرة التى انتحرت - باحثة عن هوية والدها. عودة إلى قضية الهوية التى شغلت فناننا فى أكثر من فيلم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه مجرد شذرات مختصرة عن مسيرة فنان عالمى له بصماته بدأت عام ١٩٦٥ بفيلم تسجيلى «طريق البترول» - عن خط سير البترول من آبار إيران حتى جنوه وصدره بلمسات شاعرية ذاتية رغم جفاف الموضوع.. وكان ختامها - حتى الآن - بفيلم «جمال مسروق» ١٩٩٥.. مروراً بأفلام ذات رؤى سياسية واجتماعية، ونفسية ناقشت قضايا إنسانية باقية.. وكان تكريم مهرجان لوكارنو السينمائى الدولى فى دورته الخمسين له فرصة لتكامل إبداعات هذا الفنان من خلال اللقاء معه ومن خلال أفلامه ومن خلال مثل هذه الدراسة التى أشرنا إلى بعض جوانبها.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com